POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 6 ROK IX 1955
PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce:

Fragment opłatka z Wizny (pow. Łomża)

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 6 ROK 1955

T R E Ś Ć :

R o z p r a w y

S p r a w o z d a n i a

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

ELEMENTY LUDOWE W „PANU TADEUSZU"

RYSZARD WOJCIECHOWSKI

I

Na temat rozpraw, studiów i przyczynków poświęconych „Panu Tadeuszowi" można by napisać osobną, okazałą w rozmiarach książkę. Od chwili ukazania się aż po czasy dzisiejsze poemat o „ostatnim zajeździe na Litwie" stanowi wciąż atrakcyjną lekturę dla czytelników i stale żywy, owocny materiał do rozważań historycznoliterackich.[1] Na tle tego niezmiernie bogatego dorobku — spostrzeżenia o elementach ludowych utworu, choć niezbyt liczne i czynione raczej na marginesie rozważań ogólnych, zawierają w sumie materiał ciekawy, wymagający jednak niezbędnych uzupełnień.

Pierwszych uwag dostarczył tu H. Biegeleisen we wstępnym rozdziale swej monografii „Pana Tadeusza".[2] Łącząc genezę utworu z tęsknotą Mickiewicza za „krajem lat dziecinnych", która budziła w poecie tak często wspomnienia młodości, Biegeleisen stwierdza:

> „Nie tylko własne wspomnienia i opowiadania szlacheckie, lecz także i podania ludowe dostarczyły poecie wątku do «Pana Tadeusza». Może się łudził, że wciągnięciem do swej powieści tradycji ludowej stworzy epopeję ludową — choć tego rodzaju próby wskrzeszenia epopei nie udawały się w żadnej literaturze od Wergilego zacząwszy — na każdy sposób wplótł tu i ówdzie kilka listków z tradycji gminnej."[3]

Do nich Biegeleisen zalicza wzmianki poświęcone pieśniom o żołnierzu tułaczu (księga XII, wiersze 722—725), o grzybach (III, 261—5), o pani Cybulskiej (XII, 356—358), zamknięcie poematu tradycyjnym zwrotem „I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem...", właściwym dla ludowych baśni. W pieśni miała być znana sława Jacka i groza supełka zawiązanego na jego wąsie (X, 711—714). Ludowe jest podanie o Gedyminie i żelaznym wilku (IV, 5—10), a także anegdota o czarach Napoleona i Suworowa (I, 524—531). Dalej stwierdza Biegeleisen, że ludową legendą jest podbudowany opis matecznika (IV, 479—565), w tym i wierzenie o zakrzywiającym się na starość dziobie orła (IV, 536—7), a obok zwrotów językowych i przysłów „wiadoma jest z tradycji" historia sporu Rejtana z księciem de Nassau (VIII, 233—259), czy uczta Radziwiłła Panie-Kochanku wyprawiona na przyjęcie w Nieświeżu króla Stanisława (XI, 122—125). Z ludowymi wreszcie mniemaniami mają związek wróżby i przepowiednie przed zbliżającą się wojną roku 1812 (XI, 1—34).

Spostrzeżenia Biegeleisena nie są właściwie żadną rewelacją. Wystarczy przecież uważnie przejrzeć objaśnienia Mickiewicza dołączone do poematu, aby przekonać się, że większość stwierdzeń Biegeleisena jest po prostu skwitowaniem informacji, w których sam poeta objaśnia, jakie szczegóły wzięte są z tradycji ludowej. Przez długi jednak czas uwagi Biegeleisena były jedynym ogólnym stwierdzeniem obecności elementów ludowych w „Panu Tadeuszu".

Lata następne przyniosły szereg spostrzeżeń szczegółowych. I tak Władysław Rajnold wspomniał o trzech pieśniach ludowych w poemacie (o lisicach, o pani Cybulskiej i o żołnierzu tułaczu), podając ich teksty.[4] St. Zdziarski w pierwszym obszernym studium o elementach ludowych w twórczości Mickiewicza — przy omawianiu „Pana Tadeusza" — zastrzegł, że:

> „...nietrudno atoli zrozumieć, iż niemożliwą niemal rzeczą może było wprowadzać elementa gminne do tego poematu, który miał życie zaściankowej szlachty odtworzyć z całą wiernością. Drobna też tylko i nieznaczna garść reminiscencji dostała się do tego poematu..."[5]

---

1 Interesujące omówienie „stu lat sławy »Pana Tadeusza«" znaleźć można w książce St. Pigonia: „Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość, sława. Warszawa 1934. Ponadto zob. bibliografię o „P. T." we wstępie Pigonia do wydania poematu w Bibliotece Narodowej, Kraków 1925, s. CLIII — CLX.

2 Henryk Biegeleisen: „Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Warszawa, 1884.

3 Jak wyżej. s. LXVIII.

4 Władysław Rajnold: Trzy pieśni ludowe wspomniane w „Panu Tadeuszu". Tygodnik Powszechny 1885, nr 10, s. 151—154.

5 Stanisław Zdziarski: Pierwiastek ludowy w twórczości A. Mickiewicza. Lud 1898 — 1899. W osobnej odbitce, Lwów 1898.
Następnie w książce: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Warszawa 1901, s. 23—143 (cytat pochodzi z tego właśnie wydania, s. 137).

Skutkiem takiego założenia Zdziarski nie potrafił wyjść poza stwierdzenia poprzedników, dając jedynie szerszą i bogatszą dokumentację materiałową. Drobnymi przyczynkami wzbogacili ją jeszcze H. Łopaciński — przez dostarczenie tekstów pieśni o „borowiku, grzybów pułkowniku" [6], oraz W. Jankowski — zwracając uwagę na nie dostrzeżone dotąd użycie przez Mickiewicza pojęć zgodnych z podaniami ludu białoruskiego (w y r a j — ciepły kraj, w którym zimuje ptactwo, oraz o s i n a d r ż ą c a, bo na niej powiesił się Judasz [7].

Z kolei wiele miejsca zagadnieniu ludowości w Mickiewiczowskiej epopei poświęcił St. Windakiewicz w „Prolegomenach do «Pana Tadeusza»". Autor sugeruje, że:

„Jednym z najważniejszych celów Mickiewicza przy pisaniu «Pana Tadeusza» było podanie dokładnego, choć naturalnie zgodnego z zasadami poezji, opisu ziemi litewskiej, opartego przede wszystkim na autopsji... Opis Mickiewicza nosi piętno poglądu naukowego z jego lat młodocianych...

...Etnograf entuzjasta, który swe wiekopomne poezje młodzieńcze «Ballady» i «Dziady« na wątkach etnograficznych osnuł, miał także w ostatnim dziele wymowne świadectwo o dawnych studiach etnograficznych pozostawić. Zdaje się, że Mickiewicz był bez żadnych poprzedników, gdy zwrócił uwagę na architekturę drzewną wsi litewskiej. W «Panu Tadeuszu» opisuje z prawdziwym upodobaniem dawną karczmę żydowską — IV, 172—216, dwór Maćka nad Maćkami — VI, 427—68 i starą sernicę dworską — IX, 679—98, podając wymiary tych budowli, zastanawiając się nad ich planami i rodzajem roboty ciesielskiej. Opisy te są barwniejsze, dokładniej i głębiej przemyślane, niż dworu soplicowskiego i widocznie, że konstrukcje drzewne, zwróciły mocniej jego uwagę, niż inne budowle wiejskie na Litwie." [8]

Dalej Windakiewicz konfrontuje „Pana Tadeusza" z „Ludem polskim" Ł. Gołębiowskiego, widząc między poematem a materiałami etnograficznymi punkty styczne w szczegółach takich, jak: strój Zosi a odświętny ubiór wieśniaczek, charakterystyka zaścianka Dobrzyńskich pokrewna opisom szlachty zagonowej u Gołębiowskiego, wreszcie tu i tam jednakie wzmianki o zwyczaju święcenia ziół na uroczystość M. B. Zielnej. Przyznaje przecież, że:

(I, 23—25).

„Zgłębieniem obszaru etnografii Mickiewicz nieskończenie przewyższył zakres tego dziełka (Ludu polskiego — Gołębiowskiego). W razie potrzeby korzysta on swobodnie z wielu znanych sobie zwyczajów i wierzeń ludowych, na których wartość dopiero późniejsi badacze zwrócili uwagę, np. gdy mówi o sypaniu liścia makowego dzieciom krzykliwym na spanie, III, 307—9, albo wspomina o ptactwie przylatującym do Polski z wyraju, XI, 43." (s. 38)

Ponadto Windakiewicz omawia znane już informacje o pieśniach i mateczniku oraz zwraca uwagę na element baśniowy wierszy z epilogu o chłopcu zamkniętym w zaklętym pałacu (103—106), a także na napomknięte w epilogu (111—114) dwie pieśni:

„O tej dziewczynie, co tak grać lubiła,
Że przy skrzypeczkach gąski pogubiła,
O tej sierocie, co piękna jak zorze
Zaganiać gąski szła w wieczornej porze..."

Windakiewicz do tradycji ustnej — obok licznie reprezentowanych w poemacie facecji i anegdot szlacheckich, których niewyczerpaną skarbnicą jest Wojski (tutaj autor podkreśla zapożyczenia Mickiewicza z opowiadań Rzewuskiego) — zalicza też język utworu „świeżo ze wsi wzięty", bogatą terminologię myśliwską, przysłowia i zwroty przysłowiowe.

W sumie jednak interesująca książka Windakiewicza przejawia przesadną tendencję autora do wyszukiwania wpływów i związków między szczegółami „Pana Tadeusza" a ewentualną lekturą Mickiewicza. Skutkiem tego badacz nie interpretuje spostrzeżonych szczegółów, nie określa ich miejsca i funkcji w utworze, koncentrując uwagę na wykazaniu śladów korzystania przez Mickiewicza z gazet, czasopism i książek, badań bibliotecznych i muzealnych dokonywanych w rozmaitych czasach i okolicznościach, a zasilonych autopsją i żywą tradycją.

Do informacji Windakiewicza cenne spostrzeżenie dorzucił W. Borowy. [9] Mówiąc o dwóch piosenkach ludowych wspomnianych przez poetę w epilogu, Borowy zaprzeczył opinii Windakiewicza, jakoby „pieśni te posiadały w duszy Mickiewicza jakiś tajemny związek z «Panem Tadeuszem»." „Zdanie to niesłuszne — stwierdza Borowy — poeta bowiem ową «tajemność» sam przecie wyraźnie wyjaśnił: «Pana Tadeusza», jego zdaniem, wiąże z pieśniami ludowymi prostota artystyczna (Te księgi, proste jako ich [wieśniaczek] piosenki). Niesłusznie też powiada prof. Windakiewicz, że tekst obydwóch tych pieśni jest nieznany (...) Obydwie są znane od dawna z czasów wcześniejszych od «Pana Tadeusza»." [10]

Pierwsza z nich (O tej dziewczynie, co tak grać lubiła, Że przy skrzypeczkach gąski pogubiła) znana jest i drukowana około r. 1820, obie zamieścił w swoim zbiorze „Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego" Wacław z Oleska. [11]

Po rozprawie Rostafińskiego o mateczniku [12], po-

---

[6] Hieronim Łopaciński: Pieśń o wojnie grzybów w „Panu Tadeuszu". Tygodnik Illustrowany 1899, nr 27; Wisła 1899, s. 676—677; Wisła 1902, s. 105.

[7] Władysław Jankowski: Mickiewicz a podania ludu białoruskiego. Pamiętnik literacki 1904, s. 305—306. O wyraju wspominał zresztą Mickiewicz w objaśnieniach (por. objaśnienie do ks. XI, 43).

[8] St. Windakiewicz: Prolegomena do „Pana Tadeusza". Kraków 1918, s. 25 i 32—33. W ostatnim zdaniu przytoczonych wywodów autor zdaje się zapomniał, że dwór soplicowski był przecież także drewniany.
„Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju,
Stał dwór szlachecki, z d r z e w a, lecz
podmurowany..."

[9] Wacław Borowy: Echa pieśni ludowych w „Panu Tadeuszu". — Książka prof. Windakiewicza o „Panu Tadeuszu", Warszawa 1918. Przedruk z Ilustracji Polskiej 1918 — kwiecień.

[10] Borowy: op. cit., s. 27—31.

[11] Wacław z Oleska (Zaleski). Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów 1833. Zob. dział E, s. 414—415, nr 281, s. 240—241, nr 45.

[12] J. Rostafiński: Las, bór, puszcza, matecznik jako natura i baśń w poezji Mickiewicza. Kraków 1921.

święconej głównie porównaniu na podstawie autografów rozmaitych redakcji Mickiewiczowskiego opisu z tekstem Witwickiego i marginesowo tylko wspominającej o ludowych źródłach podania, wiele niezmiernie cennego materiału przynosi wydanie „Pana Tadeusza" w Bibliotece Narodowej, przygotowane przez St. Pigonia.[13]

Znajdujemy tu nie tylko bogatą bibliografię, doskonale pozwalającą zorientować się w ogólnym dorobku historycznoliterackich badań nad poematem, lecz także szczegółowe i wnikliwe objaśnienia wydawcy, które w zakresie interesującej nas dziedziny — wiedzy o elementach ludowych poematu — stanowią materiał niezbędny, doskonale orientujący w studiach dotychczasowych. Oprócz podsumowania informacji i wskazania odpowiedniego ich źródła w przypisach do tekstu, Pigoń wzbogacił dotychczasową wiedzę stwierdzeniem ludowości szczegółów, na które dotąd nie zwrócono uwagi — o żurawiu, co, by nie zasnąć, kamień trzyma (II, 447—450), o grze w jaja wielkanocne (II, 755—756), o ssaniu łapy przez niedźwiedzia (VI, 520), o dziecku przez Żydów kłótym igiełkami (VIII, 670) i in. Drobiazgowe materiały Pigonia nie zostały wykorzystane po dzień dzisiejszy. Wprawdzie lata następne przyniosły kilka luźnych spostrzeżeń[14], były to jednak uwagi najzupełniej sporadyczne i marginesowe. Zainteresowania elementami ludowymi w „Panu Tadeuszu", jak i w całej twórczości Mickiewicza — zaczęły stopniowo wygasać. Ostatnio wspomniał o nich J. Krzyżanowski[15], przypominając, że „rozmiłowany w ludowości poeta-romantyk umiłowaniom swych czasów wzniósł w pieśniach «Pana Tadeusza» istny pomnik", a także stawiając ciekawą tezę, według której poemat dzięki połączeniu elementów ludowych z licznymi reminiscencjami literackimi (Kochanowski, Trembecki, Baka) jest jakby syntezą pomysłów ludowych i nie-ludowych. Uwagi te nie zostały jednak przez nikogo podjęte i w ten sposób wciąż brak jest pracy, która by ostatecznie omówiła interesujące zagadnienie i rozstrzygnęła związane z nim problemy.

W takiej sytuacji, zwłaszcza wobec nie sprecyzowanych współczesnych dyskusji o ludowości, podsumowanie dotychczasowej wiedzy o elementach ludowych Mickiewiczowskiego poematu oraz próba określenia ich funkcji w utworze — wydają się konieczne.

II

W nauce o literaturze trafiają się pewne zapożyczone od poetów stwierdzenia — metafory, które, zależnie od aktualnych tendencji badawczych, stają się synonimami określonych programów. W potocznym, przysłowiowym prawie użyciu zatraca się ich sens, gubi znaczenie, tak jak ściera się znak wartości na starej, wyświechtanej monecie. Taką karierę robiło kiedyś zdanie Krasińskiego: „Jeden tylko, jeden cud, z szlachtą polską polski lud", westchnienie Romanowskiego: „Kiedyż, ach kiedyż, strudzeni oracze, wykujem lemiesze z pałaszy skrwawionych", czy przestroga Asnyka: „Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy, choć sami macie doskonalsze wznieść". Ostatnio popularnością taką cieszy się cytat z „Pana Tadeusza":

„O, gdybym kiedy dożył tej pociechy,
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy,
Żeby wieśniaczki, kręcąc kołowrotki,
Gdy odśpiewają ulubione zwrotki
O tej dziewczynie, co tak grać lubiła,
Że przy skrzypeczkach gąski pogubiła,
O tej sierocie, co piękna jak zorze
Zaganiać gąski szła w wieczornej porze, —
Gdyby też wzięły na koniec do ręki
Te księgi, proste jako ich piosenki!"

I znów, skutkiem przypadkowego wykorzystywania tej myśli, banalizuje się jej treść, zatraca się sens nie dość dziś uświadamianej koncepcji Mickiewicza, która ma tutaj bardzo wyraźne cechy właściwego romantykom programu. (Podobne przecież myśli znaleźć można u Słowackiego i Norwida.) Wynika to stąd, że założeniem romantyków było, aby ich poezja, nawiązując do źródeł ludowych jako skarbnicy prawdy o życiu narodu, sama stała się ludową dzięki nasyceniu swej treści cechami narodowymi, a także dzięki przyswojeniu jej przez jak najszersze grono odbiorców.

Celem poezji romantycznej miał być jej powrót do punktu wyjścia. Wychodząc od pieśni gminnej, która, według ich mniemania, stała „na straży narodowego pamiątek kościoła", poezja romantyczna winna „zbłądzić pod strzechy", stać się własnością narodu przez swą treść związaną z jego życiem i świadomą prostotę artystyczną.

Zgodnie z tą zasadą charakteryzował Mickiewicz twórczość Bürgera w młodzieńczej przedmowie do tłumaczenia „Der wilde Jäger" ogłoszonego w „Dzienniku Wileńskim" w kwietniu 1822 r. Na wstępie stwierdza, że:

„Talent jednak poetycki wcześnie się w nim okazywał; w dzieciństwie jeszcze, na wzór kilku piosneczek, które mu w ręce wpadły, młody Bürger zaczął pisać wiersze..."

Powołując się na zdanie Schlegla, że:

„W wyrażeniach mocny i naturalny, tłumaczył się językiem gminnym, który szczęśliwie uszlachetnić potrafił"[16],

[13] Adam Mickiewicz: Pan Tadeusz. Opr. Stanisław Pigoń. Kraków 1925, Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 83.

[14] Gabriel Korbut: Pieśń białoruska w „Panu Tadeuszu". Ruch Literacki 1928, s. 285. Władysław Jankowski: Matecznik. Tamże, 1929, s. 285—6. Stanisław Stankiewicz: „Pan Cybulski swą żonę sprzedaje...". Tamże, 1935, s. 23—24.

[15] Julian Krzyżanowski: Wielkość i oryginalność „Pana Tadeusza". Pamiętnik Literacki 1948, s. 257—258.

[16] Adam Mickiewicz: Dzieła. Wydanie Narodowe, t. V, Warszawa 1950, s. 221—223.

mówi dalej Mickiewicz o popularności ballad Bürgera w Niemczech, jak one „stały się śpiewami narodowymi", będąc „powszechnie między ludem śpiewane i powtarzane".

Podobne zdanie Mickiewicza o popularności jako kryterium poetyckiej wartości przekazał Odyniec w jednym ze swoich „Listów z podróży":

„... połowę czasu żeglugi zajęła nam deklamacja rozmaitych wierszy. Nie wiedziałem, że Adam umie ich tyle na pamięć i to Bóg wie nie czyich, a zwłaszcza tak zwanych t e x t ó w, które już, chyba tylko gdzie na wsi po zaściankach i garderobach śpiewają. Prawda, że tego rodzaju popularność nie ubliża bynajmniej godności poezji. Adam owszem, uważa ją za największy zaszczyt, jakiego u nas niektóre tylko psalmy Kochanowskiego i niektóre pieśni Karpińskiego dostąpiły." [17]

Pieśni ludowe były dla romantyków pieśniami narodowymi. Tak rozumiał je Czeczot, kiedy pisał we wstępie do „Piosnek wieśniaczych znad Niemna i Dźwiny":

„Poezja zwana dziś gminną była przed wieki wszystkim przodkom naszym spólna: pańska, książęca, słowem narodowa, godniejszą tedy względu stawać by się powinna w tych nawet, którzy by nic dobrego upatrywać nie chcieli w tym, co tylko jest gminnym, włościańskim. Włościanom naszym winniśmy dochowanie obrzędów starożytności i pieśni. Im i za to wdzięczność od nas należy." [18]

Tak pojmował pieśni ludowe Odyniec, co wyraźnie widać z jego wzmianki o początkach ludoznawczych zainteresowań Mickiewicza:

„Następnie razem z Czeczotem, gorliwym zbieraczem i naśladowcą piosnek gminnych, zaczęli w nich szukać wskazówek uczuć, pojęć, zwyczajów i obyczajów rodzinnych, co wszystko owoczesna poezja książkowa całkiem w sobie była zatarła." [19]

Sam Mickiewicz skłonny był ponadto widzieć w poezji ludowej prawdę o życiu. Świadczą o tym trzy jego wypowiedzi zanotowane przez Odyńca.

„Dziś, gdy świat znów prawdy zapragnął, sztuka (jako naśladownictwo form starożytnych) już nie wystarcza ludzkości i poezja musi wrócić do prawdy. Jakoż i zaczyna już wracać — ale jeszcze tylko przez sztukę, przez naśladownictwo form nowych, których szuka w poezji ludowej, gdzie natura góruje nad sztuką." [20]

„Poezja ludowa nie jest źródłem, ale tylko jak wiejska dziewczyna czerpa wprost dłonią i pije ze źródła, nim je potem wodociągami do miasta na fontanny i na herbatę sprowadzą. — A więc cóż jest tym źródłem? — Rzeczywistość i Prawda. Dla gminnego oka to skała, ale toż właśnie ze skały na Parnasie greckim wytryskało źródło Kastelskie. Imaginacja jest tylko jak Hebe, co z tego źródła nalewa." [21]

Ostatecznie jednak nawiązując do poezji ludowej ma na celu stworzenie poezji narodowej.

„W ogóle, całe to balladyczno-romantyczne przejście w literaturze naszej Adam też przyrównywał do tego Lauterbruńskiego wąwozu, pod tym względem, że jak on, choć sam chaotyczny i dziki, prowadzi przecież do widniejącej na końcu najpiękniejszej z Alp góry Jungfrau: tak i obecna poezja romantyczna u nas ma również w perspektywie poezją narodową, jaką była w starożytności poezja grecka, a jaką w wiekach średnich wstrzymało lub skrzywiło ślepe naśladownictwo poezji starożytnej." [22]

Tak więc z rozważań dotychczasowych rysuje się wyraźnie stosunek Mickiewicza do poezji ludowej jako poezji zawierającej prawdę o życiu i narodzie. Dla wykorzystania tych jej cech nawiązywano do „pieśni gminnej", stawiając sobie za cel, aby wzbogacona nią poezja stała się przez swą popularność własnością ogółu, twórczością narodową.

Nad sprawami tymi wypadło zatrzymać się tak długo dlatego, że tłumaczą one obecność elementów ludowych w „Panu Tadeuszu", wyjaśniają ich funkcję w poemacie. Nasycenie utworu ludowymi wierzeniami, wplecenie w jego kanwę pogłosów ludowych pieśni okazuje się w ich świetle nie czymś przypadkowym, ale zupełnie świadomym i celowym. Aby jednak uzyskać pełniejszą podstawę do tego rodzaju stwierdzeń, trzeba jeszcze sięgnąć do wypowiedzi Mickiewicza z katedry Collège de France.

Uważny czytelnik „Pana Tadeusza", mając jeszcze przed oczami nakreślone w nim obrazy pól i lasów, wschodów i zachodów słońca, mimo woli połączy je z wypowiedzią poety w jednym z wykładów:

„Jeśli rozwiodłem się tak długo nad postacią ziemi, nad zwierzętami, owadami, to dlatego, że podania narodowe, pieśni gminne, a nawet wszystkie arcydzieła literatury współczesnej pełne są opisów, wzmianek o zjawiskach przyrody, i nie podobna ich zrozumieć, jeśli się nie ma stale w pamięci, jak bardzo kraje, które je wydały, różnią się wyglądem i klimatem od stron tutejszych." (Wykład V, s. 60—61). [23]

„Również wszystkie dawne pieśni rozbrzmiewają niejako śpiewem ptactwa i brzęczeniem owadów. (...) Spotkamy tu (w p o e m a c i e o w y p r a w i e I g o r a — przypis R. W.) co krok nazwy zwierząt, tak powszednie w poezji słowiańskiej. (...) I tak w całym poemacie słychać co chwila chór zwierząt, ptactwa, owadów, wtórujących pieniom starodawnego poety. Podobnież w nowej poezji przyroda słowiańska, przyroda rozżywiona, gra bardzo ważną rolę." (Wykład V, s. 61—62.)

---

[17] A. E. Odyniec: Listy z podróży. T. II. Warszawa 1875, s. 41—42.

[18] Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny. Wilno 1844, s. VII.

[19] A. E. Odyniec: Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie... Warszawa 1884, s. 108.

[20] A. E. Odyniec: Listy z podróży. T. I, Warszawa 1875, s. 138.

[21] Jak wyżej, s. 343—344.

[22] Jak wyżej, t. IV, Warszawa 1878, s. 301.

[23] Adam Mickiewicz: Literatura słowiańska. Dzieła, t. VIII. Wydanie Narodowe, Warszawa 1952.

A oto dalsze uwagi na marginesie poematu o Igorze, jak najściślej wiążące się z „Panem Tadeuszem", z jego narodowym charakterem:

„Wszystkie bowiem obrazy są tu zaczerpnięte z przyrody; charaktery są kreślone z natury i dopóki przyroda słowiańska nie ulegnie zmianie, poemat o Igorze będzie zawsze poczytywany za narodowy, a nawet zachowa piętno aktualności." (Wykład XV, s. 175.)

„U Słowian (...) poezja jest całkiem przyrodzona, ziemska. Widnokrąg jej, przynajmniej w poezji starodawnej, zamyka się między Dunajem a ziemiami Litwinów i Niemców. Szczególnie zasługuje w niej na uwagę doskonała plastyczność stylu. (...) Jest ona plastyczna, jest widzialna i dotykalna w swym stylu; forma ta odróżnia ją od starożytnej poezji skandynawskiej jako też od nowej poezji niemieckiej." (Wykład XV, s. 174.)

W ten sposób z lektury wykładów o literaturze słowiańskiej przybywa jeszcze jeden argument przemawiający za słusznością naszych twierdzeń. Poeta, zaznaczając niezmiernie ścisły związek ludowej poezji słowiańskiej z życiem, z przyrodą, daje jakby niezamierzony komentarz do swojej epopei. W jego świetle uzyskujemy zupełnie nowe spojrzenie na bogactwo opisów natury w „Panu Tadeuszu" i plastyczność jego stylu. Elementy te, wedle opinii Mickiewicza, nadają utworowi cechy prawdy i narodowości, w które obfitują nie tylko arcydzieła literatury, ale też podania narodowe i pieśni gminne. Dzięki nim poemat o ostatnim zajeździe na Litwie „będzie zawsze poczytywany za narodowy".

I jeśli połączy się te spostrzeżenia z właściwym dla romantyków pojęciem poezji jako twórczości opartej na tradycji ludu ze względu na jej nieskażony charakter prawdy o życiu narodu, jeśli przypomni się odczyt Mickiewicza o duchu narodowym, wygłoszony w Towarzystwie Litewskim i Ziem Ruskich w listopadzie 1832 roku, a więc w początkowym okresie pracy nad „Panem Tadeuszem" [24], dopiero wtedy zrozumie się w pełni miejsce elementów ludowych, tradycji gminnej w poemacie. Przecież ją uznawał poeta za źródło, z którego pragnął „czerpać i rozlewać na braci naszych życie polskie".

„Jaka więc siła, jaka zasada moralna, jakie i czyje działanie ożywiło w nas uczucia narodowe? Jeżeli znajdziemy to źródło, zdaje się, że będziemy wiedzieli, skąd czerpać i rozlewać na braci naszych życie polskie.

Owóż łatwo dowieść, że główną i jedyną nauką narodową były dla nas mniemania i uczucia dawnej Polski, żyjące dotąd w pamięci rodziców, krewnych i przyjaciół, objawiane w ich rozmowach, zebrane w różnych maksymach moralnych i politycznych, kierujące sądami pospólstwa o ludziach i wypadkach, rozdzielające jednym pochwałę, drugim naganę. Ta wewnętrzna, domowa tradycja składa się z resztki mniemań i uczuć, które ożywiały naszych przodków, ta tradycja po upadku, rozerwaniu i przytłumieniu opinii publicznej schroniła się w domach szlachty i pospólstwa. Jak w chorym i osłabionym ciele krew i siła żywotna zgromadza się około serca — tam jej szukać, tam ją ożywiać, stamtąd ją na całe ciało znowu rozprowadzać należy." [25]

Stamtąd, z tradycji domowej „szlachty i pospólstwa", z zachowanych przez nią wierzeń, podań, anegdot i pieśni, z pełnych uroku i artystycznej prostoty obrazów przyrody płynąć miała siła poematu, przy którego lekturze czytelnik mógł się znaleźć w „centrum polszczyzny", by się „napić, nadyszeć ojczyzny".

Nie te tylko elementy znalazły wyraz w poemacie i nie one wyłącznie decydują o jego wartości. Wiele różnorodnych przyczyn złożyło się na genezę utworu, z wielu źródeł płynie jego trwałość i żywotność. Nie pora tu rozwodzić się nad nimi, choćby dlatego, że poświęcono im już całe tomy. Pragnęliśmy tylko upomnieć się o miejsce elementów ludowych, bo traktowano je dotąd po macoszemu. A przecież patrząc na poemat niby na pyszną, różnobarwną tkaninę, sycąc oczy jej bogactwem wzorów i doborem kolorów, subtelnością wyrobu, warto pomyśleć i o zwykłych, szarych niciach osnowy...

Jeżeli teraz zebrać i podsumować poczynione tu uwagi, okaże się, że zagadnienie elementów ludowych w „Panu Tadeuszu", choć złożone i skomplikowane, da się łatwo sprowadzić do wspólnego mianownika. Będzie nim romantyczne dążenie do stworzenia poezji narodowej. Mickiewicz, wychodząc od poezji ludowej, do której swój stosunek tak pięknie scharakteryzował w strofach pieśni Wajdeloty, pragnął ją rozwijać i kontynuować. A że widział w niej „arkę przymierza między dawnymi i młodszymi laty", łącznik między dawną, rodzimą tradycją a nowymi dążeniami do odrodzenia poezji, że traktował ją jako strażniczkę „narodowego pamiątek kościoła" (co, nie posługując się już metaforą, potwierdził w odczycie „O duchu narodowym" i na kartach „Literatury słowiańskiej"), chciał zachować jej cechy narodowe, dać im wyraz w swojej twórczości. Stąd biorą się elementy ludowe, elementy „tradycji domowej szlachty i pospólstwa" w „Panu Tadeuszu". Towarzyszy im świadoma prostota artystyczna, zachowana w celu jak najszerszego spopularyzowania utworu, by poezja z narodowych źródeł czerpana, stała się własnością całego narodu.

Oto jak złożoną treść mieszczą w sobie popularne dziś słowa epilogu „Pana Tadeusza".

---

[24] Zygmunt Wasilewski (Uwagi o genezie „Pana Tadeusza". Głos, 1898, nr 52) łączy narodziny utworu z programem Towarzystwa Litewskiego (założonego w Paryżu w grudniu 1831 r.), w którym Mickiewicz był prezesem sekcji historycznoliterackiej. M. in. na posiedzeniu Towarzystwa z dnia 1 listopada 1832 r. zapadła decyzja „zachęcania do pisania pamiętników o Litwie". Stąd Wasilewski sygnalizuje pewną wspólność pomysłu „Pana Tadeusza" i artykułów Mickiewicza w Pielgrzymie Polskim: „Wezwanie do ziomków w przedmiocie spisywania pamiętników" oraz „Gdzie ducha narodowego i jak go szukać należy".

[25] Adam Mickiewicz: O duchu narodowym. Dzieła, t. VI. Wydanie Narodowe, Warszawa 1950, s. 63—64.

Wśród tak rozumianych założeń poetyckich Mickiewicza pojęcie elementów ludowych „Pana Tadeusza" musi się stać w porównaniu do studiów dawniejszych bardziej ogólne, obliczone na wydobycie z utworu bogatszej wiedzy o życiu „gminu" i o cechach narodowych poematu zgodnych z koncepcjami wyłożonymi w „Literaturze słowiańskiej".

Wejdą tu więc pierwiastki, które spróbujemy nazwać tradycyjnymi ze względu na to, że jednocześnie określają one zarówno swe pochodzenie z tradycji wierzeń, podań i pieśni ludu, jak i objęte są zakresem dotychczasowych badań historycznoliterackich w tej dziedzinie. Obok tych pierwiastków tradycyjnych wystąpią informacje o życiu i bycie chłopa oraz wzmianki świadczące o jego obecności w poemacie. Trzecią zaś grupą niewątpliwie ludowych elementów, bo zdecydowanie określających narodowy charakter utworu, będą uwagi o przyrodzie. W tych ostatnich należy podkreślić, nie tyle omawiane już wielokrotnie świetne partie opisowe poematu, co niezmiernie bogaty zasób porównań czerpanych ze świata natury. Przemawia za tym między innymi fakt, że w podobny właśnie sposób — na zasadzie treściwego, obrazowego skonfrontowania jakiejś cechy lub czynności z charakterystycznymi właściwościami przedstawicieli świata zwierzęcego czy roślinnego — utworzonych jest wiele przysłów i zwrotów przysłowiowych, które przecież należą do skarbca ludowej kultury, a nawet, jeśli się posłużyć przysłowiem, „są mądrością narodów".

Dopiero zespół tych elementów (można by je nazwać właściwą dla przedstawiciela ludu wiedzą o świecie) pozwoli możliwie dokładnie wykazać znajomość życia gminu, jego podań i przesądów, zaświadczoną przez Mickiewicza w „Panu Tadeuszu". Równocześnie będzie on po części tłumaczyć prostotę w kształcie artystycznym i spojrzeniu na świat tych „ksiąg prostych jako wieśniacze piosenki", ich ton żartobliwej gawędy zakończonej bajkowym finałem niby w czarodziejskiej baśni.

Najbardziej rozbudowana będzie tutaj wiedza o elementach związanych z wierzeniami i podaniami. W ciągu lat, będąc w centrum uwagi badaczy, rosła ona wszerz i dostarczała coraz bogatszego materiału dokumentacyjnego. Dzięki temu można obecnie bez specjalnych trudności ustalić znajomość folkloru przez Mickiewicza i jej ślady w „Panu Tadeuszu". Wbrew twierdzeniu Zdziarskiego, który uważał, że „drobna (...) tylko i nieznaczna garść reminiscencji (z w i e r z e ń i p o d a ń l u d u — przypis R. W.) dostała się do tego poematu", w każdej prawie księdze znajdujemy szczegóły świadczące, jak bardzo epopeja ta jest nasycona wiedzą o życiu i „przędzy myśli" chłopa. Mickiewicz znał i wprowadził do „Pana Tadeusza" nie tylko pieśni i podania ludu, ale też cały bogaty zasób jego przesądów i wierzeń, co zapewniło utworowi specyficzny realizm szczegółów, realizm ludowego pojmowania świata. Dowodów na to dostarcza uważna lektura poematu.

W zakątku soplicowskiego sadu widzimy:

„Grzędy rozcięte miedzą; na każdym przykopie
Stoją jakby na straży w szeregach konopie,
Cyprysy jarzyn; ciche, proste i zielone.
Ich liście i woń służą grzędom za obronę,
Bo przez ich liście nie śmie przecisnąć się żmija,
A ich woń gąsienice i owad zabija."

(II, 413—418.)

Te właściwości konopi okazują się podbudowane tradycją ludowej medycyny i weterynarii. Świadczy o tym fakt, że:

„Na Białorusi zwierzę domowe ukąszone przez żmiję uwiązuje się wśród dojrzewających konopi w ten sposób, żeby ich ostrym zapachem wiatr owiewał «pacjenta». (...) Wypędzenie robaków z bydła odbywa się także przy pomocy świeżych konopi lub odwaru konopnego."

O owadobójczym zastosowaniu konopi wspomina nawet... Rabelais. Określa je jako Pantagruelion i pisze:

„Nie będę wam rozpowiadał, jak sok Pantagruelionu wyciśnięty i wpuszczony do ucha zabija wszelkie robactwo, które mogłoby się tam rodzić przez gnicie, i wszelki inny gad, który by się tam dostał." [26]

Podobnie zgodne z ludowym zwyczajem wykorzystywania odurzających właściwości maku do usypiania dzieci, bądź przez pojenie ich odwarem z makówek, bądź przez kładzenie im pod głowy makowych liści [27], jest porównanie coraz cichnącego szmeru strumyka do zachowania się dziecka, któremu matka „liścia makowego nasypie pod głowę" (III, 309).

Obok konopi i maku także osika jest scharakteryzowana według tradycji ludu. W ciszy przed burzą drzewa nieruchome

„Stoją na kształt posągów sypilskiej Nioby.
Jedna osina drżąca wstrząsa liście siwe."

(X, 22—23.)

Fakt, że stale poruszające się liście osiki stwarzają wrażenie, jakby ona drżała, stał się źródłem przysłowia, wcześniej zaś okazją do legendy, którą usiłowano wyjaśnić dziwne właściwości tego drzewa. Według niej osika pozostanie taką do końca świata, bo jest drzewem przeklętym przez Boga.

„Asina zausiody źle taho szumić, szto jak Judasz chacieu wieszacsa, to usie dzierawa ni dawalisa bo szumieli, anno jena ni szumieła, to juon na juoj powiesiusa. Za toje jena praklata ad Boha — ni świencona i ciongle szumić.

---

[26] Sara Benetowa: Konopie w wierzeniach i zwyczajach ludu. Warszawa 1936, s. 23—24.
Świadectwo tego, że konopi „liście i woń służą grzędom za obronę", przetrwało w zanikającym dziś przysłowiu: „Konopie ogania", używanym na określenie niepotrzebnej, bezpożytecznej pracy (Adalberg, s. 334).

[27] „Zwyczaj kładzenia liści makowych niemowlętom pod głowę, znany jest i praktykowany w różnych stronach kraju...

...Z własnych wspomnień dodać mogę, że na Litwie niedawnymi czasy sporządzano dla dzieci, poduszeczki napełnione sianem zmieszanym z liśćmi makowymi, a nawet w niektórych okolicach pojono niemowlęta odwarem z makówek, aby je na długo uśpić i móc przez czas snu ich oddać się robotom w polu." (Wisła, 1890, s. 226). Por. Michał Federowski: Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków 1897, t. I, s. 434 (2699). Czesław Pietkiewicz: Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Warszawa 1938, s. 41. Lud, t. 30, s. 58. Wisła, 1890. s. 226, 464, 694, 889—890; 1891, s. 168, 651, 926; 1892, s. 229, 923; 1894, s. 137; 1896, s. 363; 1897, s. 810; 1898, s. 772; 1899, s. 571.

Dla toho na asini trasiećsie list, szto na juoj Judasz powiesiusie, katory pradau Pana Jezusa żyduom." [28]

Tyle zgodnych z ludowymi poglądami uwag o świecie roślin. Znacznie więcej znajdziemy ich ze świata ptaków. Tak na przykład żuraw traktowany jest jako symbol czujności i służy do określenia zachowania Hrabiego, który na Zosię w sadzie

„...patrzył z wyciągniętą szyją, jak dziobaty
Żuraw, z dala od stada, gdy odprawia czaty
Stojąc na jednej nodze, z czujnymi oczyma
I by nie zasnąć, kamień w drugiej nodze trzyma."
(II, 447—450.)

Identyczne mniemanie o żurawiu znaleźć można wśród licznych o tym ptaku podań ludowych.

„Niemniej ciekawą jest rozpowszechniona po wszystkich okolicach, gdzie tyko znają żurawi, gminna opowieść, że gdy stado podczas wędrówki spoczywa w nocy, wtedy jeden z nich musi czuwać i zabrawszy miejsce na wzgórku stoi na jednej nodze, w drugiej trzymając kamyk, aby nie usnąć i w razie niebezpieczeństwa krzykiem dać towarzyszom hasło ostrzegające." [29]

Trudno jest odszukać wśród tradycji ludu sądy o siwiejącym na starość kruku (IV, 535) czy o orle. któremu

„...dziób stary tak się w kabłąk skrzywi,
Że zamknięty na wieki już gardła nie żywi..."
(IV, 536—537.) [30]

Przypuszczalnie jednak są one wzięte z dziś zagubionych podań gminnych. Przemawia za tym fakt, że Mickiewicz w ogóle traktuje ptaki zgodnie ze starą. wywodzącą się jeszcze z pogańskich czasów, wiarą w ich wieszcze właściwości. Mniemanie takie, szeroko rozpowszechnione między ludem [31], najwyraźniej występuje przy okazji „wróżb wiosennych", kiedy wieśniacy „uważają z trwogą wracające ptaki", dopatrując się w ich zachowaniu przepowiedni niespodziewanych a groźnych wypadków (XI, 22—34). Jest ono zresztą podbudowane złymi wróżbami z ks. VIII, czerpanymi między innymi stąd, że

„... zbyt często słyszano krzyk złowieszczych ptaków.
Które na pustych polach gromadząc się w kupy
Ostrzyły dzioby, jakby czekając na trupy."
(VIII, 120—122.)

Mowa tutaj o krukach i wronach, które rzeczywiście uważane są za zwiastunki nieszczęść. [32] O wronach wspomina poeta także w księdze szóstej (21—23), mówiąc, znów zgodnie z tradycją ludu, że są „obrzydłe gospodarzom jako wróżby słoty". [33] Do uwag o ptakach dodać jeszcze należy trafne objaśnienie przez Mickiewicza przysłowia: „latać jak za rarogiem" (I, 439, patrz objaśnienia — s. 361) i mocno zakorzenionego wśród ludu pojęcia „wyraju". [34]

Z przedstawicieli świata zwierzęcego zgodnie z ludową tradycją wspomniany jest tylko niedźwiedź. Poeta, używając porównania (VI, 520), wykorzystuje popularne, dziś jeszcze spotykane w przysłowiu, wierzenie o ssaniu przez niedźwiedzia łapy. [35]

---

[28] Federowski: op. cit., s. 172 (565—566). Z przyczyn natury technicznej nie podajemy znaków fonetycznych właściwych dla języka białoruskiego. *Przyp. red.* Wersję Federowskiego potwierdza Pietkiewicz (op. cit., s. 41 (16)), podkreślając nieprzydatność użytkową osiny, ponieważ przeklęta od Boga „asina czerciam da wiedźmam drużyna".

Odmienny wariant notuje Nowosielski (Lud Ukraiński, Wilno 1857, t. II, s. 143). Według niego, Jezus prześladowany przez Żydów „na różne drzewa wyłaził, a te stały spokojnie, jednego razu wlazł na osikę, a tu żydzi biegają, szukają Chrystusa na mękę, wtedy Chrystus przeklął ją". Ze względu na powszechność opowiedzieć się trzeba za wersją o Judaszu, zwłaszcza, że okolice, z których zapisy takie pochodzą. bliższe są ziemi rodzinnej Mickiewicza.

[29] Stefania Ulanowska: Żuraw. Kurier Warszawski, 1886, nr 108. Autorka podkreśla, że takie mniemanie o żurawiu musi być bardzo stare, bo używano go „nawet do godeł", w których kochały się średnie wieki, i nieraz wśród nich widzieć można żurawia trzymającego kamyk, a u spodu dewizę: u t a l i i d o r m i a n t". Zachowanie żurawi miał, według podania, naśladować Aleksander Macedoński, sporządzając sobie kulę srebrną, zawieszoną nad miedzianą misą. Kiedy chciał czuwać, brał kulę do ręki, skoro zaś zdrzemnął się mimo woli, wypadała mu ona z ręki, uderzała w misę, a hałas budził bohatera.

W „Nowych Atenach" B. Chmielowskiego wersja podania o żurawiu, choć poszczególne składniki ma podobne, brzmi trochę inaczej: „Żuraw czujności s y m b o l u m, gdy snu zażywa na jednej stoi nodze, gdy wielu jest w kupie pojedynczem straż trzymają, zawsze kiedy lecą wodza jednego mają, a tak u n a d i r i g i t o m n e s. Przez górę T a u r u s w Cylicji gdy przelatują, wielkich orłów tam się obawiając, kamyki biorą w pyski, aby cicho niebezpieczne przebyć miejsca." (Lwów 1755, cz. I, s. 620.)

[30] Wspomina o tym B. Chmielowski (op. cit., s. 620). Orzeł „Wody nie pije jako inne żarłoczne Ptactwa, krew mając p r o p o t u. W starości jednak dla zbyt zagiętego nosa, mięsa jeść nie mogąc, napojem się wody posila."

[31] Czytamy np. u Nowosielskiego: „Lud ukraiński ma pewną cześć zabobonną dla niektórych ptaków i zwierząt i łączą się do tego pewne ciemne wierzenia i tradycje, doszłe bez wątpienia z czasów poganizmu. Osobliwe ptaki są zwiastunami rozmaitych kolei w życiu ludzkim. Niezawodnie jest to zabytek z czasów pogańskiego wieszczbiarstwa, są to szczątki nauki auguralnej, im więcej zajdziemy w głąb starożytności, tym wiara we wróżbę ptaków jest widoczniejsza." (op. cit., s. 124). Por. też: Federowski. op. cit., s. 180 Bogdanowicz: Pierieżytki driewniawo mirosoziercanija u Biełorussow. Grodno 1895, s. 34—5. Podobnie Chmielowski w „Nowych Atenach" wspomina „Ptactwo wieszcze po łacinie Aves Augurales", przy czym rozróżnia Bonas Aves i Malas Aves. „Aves Malae, które lotem, piskiem, śpiewaniem, co fatalnego obiecowały." (op. cit., s. 620.)

[32] „Wrona uważana jest u ludu za wróżbę zmian powietrza, przytem nieszczęść, wojny, a nawet śmierci." (Federowski: op. cit., s. 181.)

[33] „Wrona »worona« — gdy kracze, słotę naprowadza." (Wisła 1900, s. 777.) „ Kali warony po kałuoch czaplajucsia, to budzia niehoda." (Federowski: op. cit., s. 182 (629). „Kali warony lecieuszy stadom hrakajuć, to budzie dożdż." (Pietkiewicz — op. cit., s. 26.) Por. Kolberg: Lud, t. 17, s. 145.

[34] „Wędrowne ptaki odlatują na zimę na c i e p ł e w o d y, w stronę, którą lud zwie w y r e j e m." (Nowosielski: op. cit., s. 127.) „Nie usiej świet szto u waknie, jest jeszcze za aknom, jak Wyraj, ciopłaja starana, kudy na zimu adletaje niekatoroje ptastwo. Jeno praz hety czas jäk u nas zima, tam żywie i raićsie, źle tahó taja starana nazywajećsie Wyrajem, bo tyje ptuszki u nas nie rajaćsie tuolko u tej staranie." (Federowski: op. cit., s. 165 (510).) Por. Kolberg. Chełmskie, II, s. 176, i Lud, VII, s. 38.

[35] „Niedźwiedź łapę tylko ssie, a całą zimę syt bywa." (Adalberg, s. 334.) Mniemanie takie podtrzymuje B. Chmielowski (op. cit., I, s. 579): niedźwiedzie „kilka niedziel nic nie jedzą ani piją, tylko łapy liżą i ssą przednie, bardzo wtenczas na siebie nabierając tłustości, humorem podobno przez żyłki z ciała wszystkiego w łapy spadającym, posilając się".

W formie porównania także odnajdujemy wzmiankę o wężu zwanym giwojtosem (VIII, 613), powszechnie kiedyś czczonym na Żmudzi [36], bo — według wierzeń — oddechem swym miał zasilać mieszkańców domu, w którym obrał sobie siedlisko. Ze światem zwierzęcym wiąże się też ludowe podanie o mateczniku, które Mickiewicz wprowadził do poematu (IV, 479—565) przetwarzając pomysł Witwickiego, oparty na białoruskiej legendzie. [37]

Do ludowych wierzeń zaliczyć wypada traktowanie wycia psów jako wróżby głodu i wojny (VIII, 123—125) [38], oraz podobnie jak w „Konradzie Wallenrodzie" (cz. IV, w. 151—166), łączenie zapowiedzi klęsk z pojawieniem się dziewicy moru,

„Która wznosi się czołem nad najwyższe drzewa,
A w lewym ręku chustką skrwawioną powiewa."
(VIII, 126—128.) [39]

Wielokrotnie mówi Mickiewicz w poemacie o kometach (II, 16; VIII, 109—116, 160—164, 181, 196), zawsze akcentując lęk, jakim te zjawiska napawają ludzi. Nie potrzeba chyba udowadniać, że wróżby z pojawienia się komet są bardzo powszechne, zaświadczone nawet w malarstwie — w Grottgerowskim cyklu obrazów z powstania. W „Panu Tadeuszu" nie tylko przedstawione są przesądy, jakie lud wiąże z ich ukazaniem się, ale nawet nazwa („lud dał imię miotły tej komecie") zgodna jest z tym, co mówią ludowe wierzenia:

„Czasem za grzechy ludzkie zsyła Pan Bóg gwiazdę z mieczem (kometę), gwiazdę jak miotła. Tym mieczem ścina ona ludzi, więc ludzie mrą bardzo." (Wisła, 1898, s. 139.)

Podobnie Federowski nazywa kometę — miotłą i pisze:

„Kali mietła pokażećsie na niebi, to bez pieramieny, budzie wajna, a u katory buok spuszczany ruozgi toj kraj budzie zmieciany da szczentu." [40]

Gdy mowa o gwiazdach, warto wspomnieć o astronomii Wojskiego, która, choć nie brak w niej — jak wykazał Niemojewski [41] — tradycji starotestamentowych, przecież w niejednym szczególe wiąże się z podaniami ludu. Według nich wierzono, że na szalach Wagi św. Michał waży dobre i złe uczynki ludzkie, że Sitem Trzej Królowie sypali owies swym koniom, a następnie posługiwała się nim Matka Boska, wieszając je po wniebowzięciu między gwiazdami, że wóz Wielkiej Niedźwiedzicy został uszkodzony wskutek interwencji szatana. [42]

Wśród tak licznych śladów tradycji wierzeniowej i podaniowej ludu nie zabrakło w „Panu Tadeuszu" wzmianek o pieśniach ludowych. Reprezentuje je w poemacie wpleciona w koncert Jankiela (XII, 721—725) stara, bo wywodząca się jeszcze z XVI wieku piosenka

„O żołnierzu tułaczu, który borem, lasem
Idzie, z biedy i z głodu przymierając czasem..."

Szeroko znana, obfita w bogatą ilość wariantów, tworzących niekiedy zupełnie samodzielne całości, należała, może przez to, że „wojsku polskiemu tak miła" do ulubionych piosenek Mickiewicza. [43] Obok niej wspomniana jest w nieco odmiennej formie, aniżeli występuje w folklorze, pieśń o panu Cybulskim, co według wersji Mickiewiczowskiej „żonę przegrał, grając w mariasza z Moskalem" (XII, 356—7), według zaś spotykanych wariantów — sprzedał ją Moskalowi. [44] Jeśli wzmiankę pieśnią o lisicach (III, 261) potraktujemy jako nieludową ze względu na wiadome jej autorstwo Czeczota [45], ostatnią piosenką, o której napomknął poeta w „Panu Tadeuszu", jest znana w tekstach białoruskich i litewskich, a nie występująca w folklorze polskim pieśń o wojnie grzybów (III, 264—5). [46]

Ponadto Mickiewicz, sam zresztą zapalony miłośnik grzybobrania i wytrawny znawca gatunków grzy-

---

[36] Por. J. Kibort: Istoty mityczne na Żmudzi. Wisła, 1904, s. 524. Nadto: Wisła, 1892, s. 119. B. Chmielowski: op. cit., I, s. 601.

[37] Zagadnienie to wyczerpująco omówił Rostafiński: op. cit. Białoruską legendę o mateczniku, jak wskazał Zdziarski (op. cit., s. 141), notuje Bogdanowicz: op. cit., s. 78. Według Bogdanowicza: „M a t e c z n i k to środek puszczy całkowicie niedostępny dla zwykłego śmiertelnika. Jest on otoczony lasem nie do przebycia, zawalonym masą połamanych drzew, a ponadto — otaczają go przepastne błota, które nie zamarzają nawet w najbardziej surowe zimy. (...). Wszystkie grubsze zwierzęta idą tu umierać, one tylko znają tajemne ścieżki, którymi można przedostać się do matecznika." Por. też Jankowski: op. cit. (Matecznik), s. 285—6.

[38] „Wycie psów nocą zawsze zapowiada coś złowrogiego. Ludzie się trwożą i przepędzają psa, aby przestał wyć. Psy wyją albo pyskami w górę, zwykle do księżyca, albo w dół ku ziemi. Pierwsze wycie oznacza wojnę, drugie pomór i słabości." (Lud, 1899, s. 352). Por. też Stankiewicz: op. cit., s. 230. Kolberg: Lud, t. 17, s. 129—130.

[39] Szczegółowo wyjaśnił to mniemanie sam poeta w przypisach do „Konrada Wallenroda". Informacje o „dziewicy moru" znaleźć można ponadto u Bogdanowicza: op. cit., s. 167; Stankiewicza: op. cit., s. 336; Kolberga: Lud, t. 15, s. 9—10; Pokucie, t. III, s. 92—93.

[40] Federowski: op. cit., I, s. 151 (410). Ponadto zob. Pietkiewicz: op. cit., s. 12; Lud, 1895, s. 171 i 1909, s. 67—69, 291; Wisła, 1894, s. 724 i 1900, s. 774; Kolberg: Lud, t. VII, s. 33 i t. XVII, s. 72. Przekonanie o nieszczęściach, jakie niosą komety, przetrwało w przysłowiu: „Nikt darmo na tym świecie nie przygląda się komecie." (Adalberg, s. 216.)

[41] Andrzej Niemojewski: Dawność a Mickiewicz. Warszawa, b.r. w. s. 182—197. Zob. też: Ruch Literacki, 1926, s. 15 i 1931, s. 6—8.

[42] Zob. E. K(olbuszewski): Gwiazdy i grzyby w wierzeniach ludu. Lud, 1895, s. 168—78. Por. Wisła, 1898, s. 139 i 1896, s. 277.

[43] Wspomina o tym M. Gorecka: Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu... Warszawa 1875, s. 10—11. Rozwój pieśni o żołnierzu tułaczu omówił St. Wasylewski: Lud, 1910, t. 16, s. 247 i n. Obszerną, choć niekompletną bibliografię wariantów pieśni zestawił Zdziarski: op. cit., s. 138—139. Zob. też Rajnold: op. cit., s. 154. St. Bystroń: Polska pieśń ludowa. Kraków 1925, Biblioteka Narodowa, I, 26, s. 92—3. A. Fiszer: Pieśń o żołnierzu tułaczu. Lud, 1909, s. 247—8, 355—6.

[44] Kolberg: Lud, 12, s. 225. Mazowsze, II, s. 111. Gloger: Pieśni ludu, Kraków 1892, s. 177—178. Chełchowski: Materiały... Wisła, 1888, s. 136—7. Zob. St. Stankiewicz: op. cit., s. 23—24, Rajnold: op. cit.

[45] Nie udało się dotąd odszukać tekstu piosenki litewskiej „sławiącej lisice" poza ułożoną przez Czeczota i śpiewaną na filomackim zebraniu piosnką: Lisiczka, żouty hrybok. Zob. Poezja Filomatów. t. II, Kraków 1922, s. 78—79. Por. Rajnold: op. cit.; Zdziarski: op. cit., s. 141.

[46] Warianty tej pieśni zebrali: białoruskie — Łopaciński: Tygodnik Illustrowany, 1899, nr 27, s. 523—4; Wisła, 1899, 676—7 i 1902, s. 105; litewskie — Windakiewicz: op. cit., s. nlb.; Mościcki: Tygodnik Illustrowany, 1920, nr 48, s. 889. Por. też Borowy: op. cit; Rajnold: op. cit.; Mickiewicz: Rozmowy. Dzieła, t. XVI, Warszawa 1933, s. 371.

bów[47], poświęcił im w poemacie dłuższy ekskurs, w którym operując ludowymi nazwami, tłumaczy wygląd i właściwości każdego grzyba (III, 260—285). Tego rodzaju szczegółów, świadczących, jeśli posłużyć się określeniem Windakiewicza, o zgłębieniu terenu etnografii, jest w „Panu Tadeuszu" wiele. Pomijając omówione w „Prolegomenach" cechy architektury karczmy, domu Maćka Dobrzyńskiego czy sernicy, która tak wielką rolę odegrała w bitwie, raz po raz wynajdujemy jakieś drobiazgi, specjalnie tu interesujące, bo związane bądź z ludowymi zwyczajami, bądź z ludowym sposobem myślenia. Do nich zaliczyć trzeba informację o popularnej wśród ludu grze zwanej „bitki"[48] użytą w poemacie na określenie sposobu, w jaki Robak pogodził zacietrzewionego w sporze Asesora i Rejenta:

„...porwał obu z tyłu za kołnierze
I dwakroć uderzywszy głowy obie mocne
Jedną o drugą jako jaja wielkanocne..."

(II, 754—6).

Podobnie miejsce „zwane pokuciem" (IV, 279) ma wśród ludu specjalną i bogatą tradycję wierzeniową[49], zaś słowa Gerwazego, który przepowiada Zosi syna

„...bo wojny nadchodzą,
A w czasie wojny zawżdy synowie się rodzą."

(XII, 584—5) —

wiążą się z dziś jeszcze żywym mniemaniem, że narodziny dużej liczby dzieci płci męskiej wróżą wojnę, żeńskiej zaś — pokój.[50]

Wśród tak bogatej wiedzy o folklorze polskim spotykamy w „Panu Tadeuszu" ślady folkloru rosyjskiego, który reprezentuje w poemacie Rykow — bądź opowiadaniem żołnierskiej legendy o czasach Napoleona i Suworowa (I, 524—531)[51], bądź posługiwaniem się licznymi przysłowiami.[52]

Dla całkowitego wyczerpania zagadnienia wspomnijmy jeszcze wzmianki w poemacie o żelaznym wilku (IV, 9), o obrzędzie Dziadów zamkniętą w żartobliwej aluzji (V, 790—799), o przesądzie związanym z rzekomym żydowskim mordem rytualnym (VIII, 670), o Świteziance sypiącej w toń wody garście zaklętego złota (VIII, 605—8), o płaczkach (X, 18—20), o jasełkach „na trzykrólskie święta" (I, 552—3) czy o zwyczaju święcenia ziół w dzień Wniebowzięcia Matki Boskiej (XI, 208—211), dorzućmy garstkę prowincjonalizmów językowych, takich jak: niezabudka (zamiast: niezapominajka), krobeczka (koszyczek z kory), babka (ludowa nazwa ważki), kumpia (szynka), marucha (niedźwiedź), szurpate (nastrzępione), szczuka (szczupak), cywun (włodarz, ekonom), dodajmy wreszcie przysłowia obficie w utworze rozsiane, a otrzymamy imponującą listę spostrzeżeń, wyraźnie świadczącą o nasyceniu „Pana Tadeusza" elementami ludowymi.

Rzecz jasna, że bogata wiedza Mickiewicza, czerpana z ustnej tradycji ludu, musiała znaleźć wyraz w jego stosunku do przyrody, której zresztą tak wielkie przypisywał znaczenie w ludowej literaturze słowiańskiej. O ile jednak łatwo jest odszukać komentarz do licznych w „Panu Tadeuszu", niezrównanych pod względem poetyckiej wartości opisów natury, wyrażający się w tym, „że podania narodowe, pieśni gminne, a nawet wszystkie arcydzieła literatury współczesnej pełne są opisów, wzmianek o zjawiskach przyrody", nie należy poprzestać na jego stwierdzeniu. Silny związek fragmentów utworu ze sposobami pojmowania świata właściwymi dla przedstawicieli ludu, jak np. przypisywanie zjawiskom przyrody znaczenia przepowiedni nieszczęść i klęsk — zaciążył na stosunku poety do przedstawianego obrazu natury.

I tak jak oczekiwaniom na wypadki wojenne 1812 roku nadał zgodne z mniemaniami gminu zabarwienie apokaliptyczne, podobnie w sposób zgodny z ludową tradycją potraktował przyrodę. Dokonał tego poprzez animizację natury, dzięki której nabiera ona, niby w baśni, cech ludzkich, a nawet uczestniczy w losach bohaterów.

Na tej zasadzie słońce jest przedstawiane jako „boży robotnik" (I, 203). Kiedy wschodzi „nieco senne,

---

[47] O znajomości grzybów i zamiłowaniu poety do grzybobrania zob. Mickiewicz: Rozmowy, s. 371—2. Gorecka: op. cit., s. 26. T. Lenartowicz: Listy o A. Mickiewiczu. Paryż 1875, s. 69. Por. Kolbuszewski: op. cit., s. 197—207, i Lud, 1896, s. 18—22.

[48] Według Glogera (Wisła, 1891, s. 166—7) wzmiankę o tej grze znaleźć można w kronice Kadłubka. Sama gra, szeroko rozpowszechniona wśród ludu, wiąże się z starożytną tradycją pisanek i stąd popularna jest w okresie Wielkanocy. Polega na tym, że każdy z grających bierze jajko w rękę i uderza nim o jajko przeciwnika najpierw „piętką", później „noskiem". Komu jajko się stłucze, ten przegrywa je do partnera, toteż który z graczy „dobierze sobie mocne jaje, wygra ich czasem niejedną kopę". (Kolberg: Chełmskie, t. I, s. 137). Zob. A. Pług: Gra w kraszanki. Kłosy, 1876, nr 563, s. 234—5; Ulanowska: Pisanki. Tygodnik Illustrowany, 1884, nr 68, s. 253—4; Wisła, 1892, s. 444 i 1899 s. 568—71.

Odyniec w „Listach z podróży" (wyd. II, Warszawa 1885, t. III s. 370) informuje, że wspólnie z Mickiewiczem „idziemy w bitki i taczamy czerwone jaja". Informacja jego jest błędna, bowiem „bitki" nie mają nic wspólnego z taczaniem jaj, na którym polega inna gra pisankami, zwana „wystawki".

[49] Por. u Federowskiego: op. cit., I, s. 486 — Pokuć.

[50] Świadectwo takiego przesądu notuje W. Szukiewicz (Wierzenia i praktyki ludowe w gub. wileńskiej. Wisła, 1903, s. 267): „Gdy którego roku rodzi się więcej chłopców niż dziewcząt, wróżą, że będzie wojna,"

[51] Nie udało się dotąd odszukać źródła tego podania. Prawdopodobnie poeta słyszał je w Rosji, może nawet w salonach Polewoja, gdzie Suworow był tematem rozmów (por. Rok Mickiewiczowski... Lwów 1899, s. 267). Sam Polewoj jest zresztą autorem napisanej w r. 1843 książki o Suworowie, w której na stronach 311—318 omawia legendy o sławnym wodzu. (Zob. Izdanije A. A. Pietrowicza Istorija kniazja italijskawo grafa Suworowa-Rymnikskawo... soczinienije N. A. Polewowo, Moskwa 1904. Por. też A. W. Jelisjejew: Narodnyja predanija o Suworowie. Drewniaja i Nowaja Rassija, 1879, t. II, nr 8, s. 334—344.) Jak żywe było to podanie (Mickiewicz wspomniał je raz jeszcze w „Literaturze słowiańskiej", Wyd. Nar., t. VIII, s. 310—311), świadczy fakt, że ostatnio wykorzystano je do fragmentu dialogu w filmowej epopei o Uszakowie (cz. II — Okręty szturmują bastiony).

[52] Przysłowia te omówił H. Batowski: Mickiewicz a Słowianie do r. 1840. Lwów 1936 s. 48—49. O przysłowiach zob. też Windakiewicz: op. cit., s. 77—79. W pracy niniejszej pomijam to zagadnienie, ponieważ będzie ono tematem osobnej rozprawy St. Świrki.

przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzęsy promienne" (XI, 174—5), o zachodzie zaś spuszcza głowę i zasypia westchnąwszy ciepłym powiewem (XII, 854—5). Wichry przed burzą zmagają się niby zapaśnicy, „borykają się, kręcą... upadają na rolę, tarzają się, ryją" (X, 56 i n.). Niebo z ziemią, gdy o zmroku zaciera się linia horyzontu, kryją się jak kochankowie pod zasłoną ciemności (VIII, 14—19). Z dwu stawów — jeden ma „modrą pierś", drugi „gardziel mętny" (VIII, 42—3). Podobnie cechami ludzkimi charakteryzowane są drzewa i krzewy w lesie (III, 548—567) oraz jarzyny w sadzie:

„Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny,
Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny;
Tam, pląćząc strąki w marchwi zielonej warkoczu.
Wysmukły bób obraca na nią tysiąc oczu;
Owdzie podnosi złotą kitę kukuruza
Gdzieniegdzie otyłego widać brzuch harbuza.
Który od swej łodygi aż w daleką stronę
Wtoczył się jak gość między buraki czerwone."

(II, 405—412.)

Obok nich brzoza traktowana jest jako wieśniaczka, która „płacze syna" (III, 594—8), a nawet obłoki pełne są ruchu i życia (III, 631—653). W ten sposób przyroda „głucha dla mieszczan", lecz ciekawa i zrozumiała dla wieśniaków, choćby dla Maćka Dobrzyńskiego, któremu przyznawano „wiadomość nadzwyczajnych i nadludzkich rzeczy" (VI, 549 i n.), żyje w poemacie, szepce w nim „mnóstwem głosów".

Wiedzę o przyrodzie, między innymi decydującej przecież — zdaniem Mickiewicza — o narodowości poezji, bogato reprezentują w „Panu Tadeuszu" liczne i świetne porównania. Zwiększają one obrazowość poematu, dodają mu cech prawdy i konkretności — niekiedy nawet dostarczają elementów ludowości. Dzieje się to wtedy gdy przez swą trafność, polegającą na uchwyceniu charakterystycznej cechy jakiegoś przedstawiciela świata zwierzęcego i skonfrontowaniu jej z odpowiednią czynnością ludzką, zbliżają się do przysłów. Hrabia spoglądać lubiał w niebo „jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie" (II, 134); w domu powstał gwar „jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują pszczoły" (II, 474 i n.); Hrabia przemykając się do sadu skacze jak żaba (III, 19 i n.), albo czołga się „jak wąż przez zagony" (III, 82); Protazy skrada się jak „lis bywalec, gdy go woń słoniny wabi" (VI, 298); jesienna chmura „pełźnie jak żółw" (III, 637); Kropiciel związany przez żołnierzy „miotał się jako szczupak, gdy się w piasku rzuca, a ryczał jako niedźwiedź" (IX, 31—2).

Innego rodzaju, choć ściślej jeszcze związane z folklorem, są porównania oparte na konfrontacji z tradycją wierzeniową ludu: Hrabia zachowuje się cicho i czujnie jak żuraw pilnujący stada, który by nie usnąć, kamień trzyma; Maciek siedzi w domu jako niedźwiedź, co łapę ssie w borze; strumień wił się jak wąż zwany giwojtosem; orzeł straszył wróble „jak kometa cary" (II, 16); wojsko ciągnęło jak na wiosnę ptaki z wyraju; szmer strumienia cichnie jak dziecko odurzone makiem; Tadeusz „spał jak bobak w norze" (IV, 97); drzewa w mateczniku

„Siedzą wokoło wody, jak czarownic kupa
Grzejąca się nad kotłem, w którym warzą trupa."

(IV, 503—4);

miotane wichrem wierzby i topole zachowują się „jako płaczki przy grobowym dole" (X, 18); Zosia krzyczała jak „dziecko od Żydów kłute igiełkami" (VIII, 670).

W świetle tych porównań to, co zostało na wstępie powiedziane o ludowym spojrzeniu na rzeczywistość, wydaje się niezaprzeczalne. Dzięki niemu, dzięki bogactwu szczegółów czerpanych z tradycji wierzeń i podań gminu, na każdej prawie stronicy poematu odczuwamy obecność ludowego narratora, tego właśnie, który kończy swą gawędę bajkowym finałem:

„I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
A com widział i słyszał, w księgi umieściłem."

Wiedza narratora jest zresztą niezmiernie rozległa, obejmuje nie tylko ustną tradycję ludu, ale też dokładną i wnikliwą znajomość życia chłopa, która, rzecz jasna, musiała znaleźć wyraz w całości utworu.

Ostatnio zwrócił na to uwagę J. Krzyżanowski niezmiernie trafnie godząc w popularne dotąd zarzuty „że w epopei Mickiewicza, która powinna być obrazem życia całego narodu, nie ma chłopa".

„Istotnie — stwierdza Krzyżanowski — bohaterami «historii szlacheckiej» są ludzie, którzy chodzą w kontuszach, jeśli nie na codzień, to przynajmniej w niedzielę, równocześnie jednak świat chłopski, którego przedstawiciele rzadko tylko i migawkowo przewijają się w wierszach poematu, występuje w nim w postaci takiego mnóstwa «realiów», drobnych szczegółów, że obecność masy chłopskiej i jej spraw odczuwa się na każdym kroku. Setki drobnych szczegółów, stanowiących niekiedy tworzywo porównań, przeplatają się ze szkicami obyczajowymi lub obrazkami, pokazując, jak wygląda to życie w ówczesnej wsi i jej chłopskich mieszkańców."[53]

Tak więc widzimy w poemacie dzieci wiejskie karmione w ogródku przez Zosię (III, 49—52); chłopca i dziewczynę zbierających orzechy w lesie (IV, 82—8); w karczmie zaś dostrzegamy, że „siedziały chłopy, chłopki, tudzież szlachta drobna" (IV, 216—218). Jeden z nich nawet „ozwał się z pokorą, pokłoniwszy się księdzu i skrobiąc się w głowę", aby opowiedzieć o krzywdzącym ucisku podatkowym... (IV, 328—331). Dalej — słyszymy żniwiarki śpiewające piosnkę i pogwizdujących przy pracy kosiarzy (VI, 25—33), dowiadujemy się, że

„...zbiegli od rekruta chłopi,
Gdy ich rząd śledzi w lasach, siedzą wśród konopi",

obok nich zaś nieraz

---

[53]) Julian Krzyżanowski: O ludowości Mickiewicza (maszynopis). S. 27—8.

„...człowiek dworski, uchodząc kańczuka
lub pięści, siedzi cicho, aż się pan wyfuka."

(VI, 315—318.)

W obszernej relacji, a później w mniej lub więcej chlubnych wystąpieniach i zdarzeniach obserwować możemy przedstawicieli „możnego niegdyś" zaścianka Dobrzyńskich, którzy są:

„Teraz zmuszeni sami pracować na siebie
jako zaciężne chłopstwo!"

(VI, 387—8.)

Obok nich występuje w poemacie chłop zamieszkały „pomiędzy ciemnemi puszczami",

„...którego dziady i rodzice
Pomarli nie wyjrzawszy za lasu granice,
Który innych na niebie nie rozumiał krzyków
Prócz wichrów, a na ziemi prócz bestyi ryków,
Gości innych nie widział oprócz spółleśników..."

(XI, 50—5.)

Kiedy zaś przewaliły się niepokojące wieśniaków, zwiastowane rozmaitymi wróżbami wydarzenia wojny.

„...pospólstwo litewskie z całej okolicy
Zebrało się przed wschodem wokoło kaplicy..."

(XI, 182 i n.)

Widzimy tu i wieśniaczki strojące ołtarz wiązankami ziół, i tłum „ludu" otaczający oficerów i żołnierzy, co z ziemi włoskiej przywędrowali do polskiej. Ci zaś ze wzruszeniem oglądają Zosi strój „litewski, prostaczy", bo

„Dziwne miała powaby narodowa szata,
Która im wspominała i młode ich lata,
I dawne ich miłostki..."

(XI, 605 i n.)

Trzeba tu też zaznaczyć, że między innymi na zasadzie stosunku do chłopa charakteryzowane są główne postacie poematu, stąd więc niejeden szczegół wiedzy o życiu wsi przeniknął do utworu poprzez charakterystykę osób.

W opowiadaniu Gerwazego Stolnik, „pan pobożny i prawy", nazywany jest „ojcem włościan„ (II, 341), przy czym nie brak obrazu, jak to „w poobiedniej porze pan godził włościan" (II, 215—6).

Podobnie Hrabiego, mimo wszystkich dziwactw,

„Szanowano... przecież, bo pan z prapradziadów,
Bogacz, dobry dla chłopów..."

(II, 141—2.)

Stosunek do chłopów przedstawiony jest najpełniej w charakterystyce Sędziego, który nie pozwala podczas polowania tratować chłopskich zagonów (II, 535—8, 675), a w wypadku szkód wynagradza je wieśniakom, co zresztą martwi ekonoma, „że się chłopstwo bardzo rozzuchwali" (II, 676—682). W Soplicowie jest zwyczaj zaprzestawania pracy żniwnej o zachodzie słońca (I, 198—204), kiedy zaś Sędzia każe zwołać chłopów do obławy na niedźwiedzia, to nie przymusowo, „lecz na ochotnika", przy czym każdemu, który zgłosi się, poleca „ wytrącić z robocizny dwa szarwarki i pięć dni pańszczyzny" (III, 746—7). Według relacji Bartka, Sędzia przykazywał:

„Ażeby się chłop przed nim do ziemi nie kłaniał,
Mówiąc, że to grzech. Nieraz u niego gromada
Chłopska, ja sam widziałem, do stołu z nim
siada;
Płacił za włość podatki..."

(VII, 338—341.)

I rzeczywiście na uczcie w Soplicowie Sędzia „na dziedzińcu włościan traktował gromadę", a częstowali ich Zosia z Tadeuszem, bo

„Starożytny był zwyczaj, iż dziedzice nowi
Na pierwszej uczcie sami służyli ludowi."

(XII, 17—24.)

W świetle tego rodzaju uwag o właścicielach Soplicowa, Tadeusza postanowienie uwłaszczenie włościan jest po prostu aktem zgodnym z rodzinną tradycją łagodnego i ludzkiego traktowania chłopa, o którym zadecydowały postępowe poglądy epoki, wyraźnie widoczne w deklaracji Tadeusza:

„Sami wolni, uczyńmy i włościan wolnemi,
Oddajmy im w dziedzictwo posiadanie ziemi,
Na której się zrodzili, którą krwawą pracą
Zdobyli, z której wszystkich żywią i bogacą."

(XII, 502—505.)

Dzięki temu nic nie mąci beztroskiego tonu ludowej gawędy. Obraz „ubogiej Litwina chatki", wspomnienie „pana Wołka z Łogomowicz", który „był tyran dla chłopstwa", oddalają się w przeszłość; przysłowiowa staje się wzmianka o budzeniu „jak na pańszczyznę" (VI, 486). Toast weselny wzniesiony przez Dąbrowskiego rozpoczyna nowy rozdział w historii życia ludu, odmienny od tego, jaki migawkowo i fragmentarycznie, ale trafnie i wiernie ukazał narrator „Pana Tadeusza".

*

„Dziś żyjemy w czasie — mówił Mickiewicz z katedry w Collège de France — kiedy nauka zaczyna już się wdzierać w podania ludowe, kiedy baśnie te mają dokonać życia, kiedy owa literatura przedzierzgnie się w sztukę i przestanie istnieć. Była ona niby woda podziemna, o której istnieniu wszyscy wiedzieli, ale dopiero za dni naszych mechanika znalazła sekret przebicia ziemi i wydobycia na wierzch niewidzialnej dotychczas wody." [54]

Zasługą autora „Pana Tadeusza" jest właśnie ujawnienie tego źródła. Wyniesiona z rodzinnego domu, rozwinięta i pogłębiona w okresie młodości znajomość tradycji ludowej, podań, pieśni, wierzeń i przesądów, bogata wiedza o życiu chłopa, o jego sposobie myślenia i ujmowania zjawisk świata — po latach znalazła swój wyraz w poemacie. Zaznaczyła się w nim

---

[54]) Adam Mickiewicz: Dzieła. Wydanie Narodowe, t. VIII, s. 87.

mnóstwem różnorakich elementów, związanych bądź z duchowym, bądź z materialnym bytem ludu, a zjednoczonych artystyczną prostotą utworu, zbliżoną do formy ludowej gawędy.

W ten sposób, nasycając swój realistyczny epos bogactwem drobnych, z życia ludu czerpanych realiów, podkreślając wygląd i charakter przyrody, która ten lud otacza, zapewnił Mickiewicz prawdziwość poematu, zagwarantował to, że stał się on mocno i trwale zrośnięty z życiem narodu. Przyczynił się do tego fakt, że „Pan Tadeusz" był ostatnim, najbardziej dojrzałym dziełem poetyckim dojrzałego już artysty, którego rozległa wiedza o świecie i mistrzowski umiar artystyczny pozwoliły harmonijnie komponować epos prawdziwie narodowy. W ramach takiej całości traktować trzeba elementy ludowe „Pana Tadeusza", w ramach całości świadczącej, jak przedzierzgnięta w sztukę tradycja ludu nie przestała istnieć, ale przetrwała i „tłum ludzi obiega".

ARCYDZIEŁA ŻELAZORYTU LUDOWEGO

TADEUSZ SEWERYN

Arcydziełami, o których tu mówić będziemy, są opłatki, wypiekane w szczypcach żelaznych, zaopatrzonych w tabliczki z rytowanymi, i wkuwanymi przedstawieniami figuralnymi, emblematami symbolicznymi i motywami ornamentalnymi. Zasługują one na szczególną uwagę już z tego względu, że opłatki do celów świeckich używane były jedynie w Polsce, w związku z czym rozwinęło się u nas rodzime żelazorytnictwo zaspokajające potrzeby mas, rodzima sztuka rytownicza, która wprawdzie nie rozsławiła się w świecie tak jak kolędy polskie, niemniej zasługuje na to, aby ją włączyć do skarbca sztuki ludowej jako jeden z cennych, choć mało znanych klejnotów.

Zarówno pastorałki, jak i ludowe żelazorytnictwo do celów obrzędowo-zwyczajowych — weszły do lamusa przeszłości. Kopalnie skarbów kantyczkowych eksploatowane są do dziś, a więc żyją jeszcze, ale tylko mocą tego piękna, które tchnęła w nie prostacza wyobraźnia twórcza ludzi minionej przeszłości. Lud kolęd dziś nie tworzy, wyrób zaś opłatków przejmują fabryki.

Koło r. 1905 zainteresowali się w Polsce opłatkami jako dziełami sztuki prof. Józef Łepkowski i artysta malarz Stanisław Cercha, a nieliczne swoje zbiory oddali do Gabinetu Archeologicznego UJ, skąd w formie depozytu Uniwersytetu przeszły do inwentarza Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Założyciel tegoż Muzeum, Seweryn Udziela, zajął się również zbieraniem opłatków i z pomocą kół krajoznawczych młodzieży w latach 1929—1936 oraz Anieli Śniegockiej zdołał zgromadzić poważną ilość — 506 okazów opłatków. Ten najbogatszy w Polsce zbiór stał się podstawą niniejszej pracy o nowym dziale grafiki ludowej, mało znanym a nawet nie uwzględnianym w ogólnym przeglądzie sztuki ludowej. W związku z tym także i literatura polska odnosząca się do opłatków jest nader wątła. Wymienić tu należy jedynie Seweryna Udzielę, który w artykule mającym charakter apelu do młodzieży [1], starał się pozyskać współpracowników w zbieractwie opłatków. On też pierwszy wskazał na te zabytki, jako dzieła sztuki, powstałe u nas w oparciu o rytownictwo rodzime. Po nim historyk sztuki prof. dr Jerzy Mycielski [2] w artykule, drukowanym również w piśmie krajoznawczym dla młodzieży, opisał dwa opłatki pochodzące z klasztoru bernardynów z Dukli z drugiej połowy XVIII w., wykonane przez Bartłomieja Baczeńskiego ze wsi Tarnowiec, a nadto podał dokumentację do 11 opłatków pochodzących przeważnie z Krakowa. Wielka szkoda, że opisane przezeń dzieła Baczeńskiego dziś nie istnieją. Nieznajomość sposobów konserwacji opłatków spowodowała, że w niedawnej jeszcze przeszłości nie umiano zabezpieczyć tych cennych okazów przed zniszczeniem. Tymczasem nie próżnowały larwy małego chrząszczyka, skórnika myszatego (Dermestes lardarius), żywo żerujące w masie opłatkowej i wycinające w niej grube korytarze, a także larwy mola mącznika. Nie umiano też fotografować tych dzieł, aby przynajmniej na kliszy fotograficznej zadokumentaryzować ich wygląd.

Opłatki w starożytności i średniowieczu

Nazwa opłatek [3] wywodzi się z łacińskiego słowa offero, oblatum [4] i wyraża chleb ofiarny specjalnego rodzaju. We wczesnym średniowieczu używane były trzy rodzaje chlebów ofiarnych: 1) zwykły chleb przaśny, 2) tak zwane prażmo, czyli ziarno z opalonych w ogniu kłosów [5], prastary pokarm znany i naszemu ludowi oraz 3) chleb delikatny, pieczony w żelazkach, zwany po łacinie „nebula" (mgiełka), „a przez naszych oblatae — opłatki", jak brzmią zapiski mnichów benedyktyńskich w Cluny [6].

W starożytności wylewano rzadkie ciasto pszenne, nie kwaszone i nie solone, na rozgrzane w ogniu kamienie lub płyty żelazne, spłaszczano je, nadawano mu formę kolistą, po czym je spiekano.

---

[1] Orli Lot, IX, 1928, s. 202 (S. Udziela: Opłatki).

[2] Orli Lot, XII, 1931 (J. Mycielski: Dawne opłatki polskie).

[3] Także po czesku i słowacku: oplatek, nadto po słowacku oblatka.

[4] Knapius: Thesaurus. Kraków 1641: „A voce latina corrupta oblatio vel oblata."

[5] Zgodnie ze słowami Biblii: „Ofiarować będziesz ofiarę śniednią z pierwszych urodzajów Panu, świeże kłosy uprażysz ogniem, a zboże wykruszone z kłosów świeżych ofiarować będziesz na ofiarę śniednią z pierwszych urodzajów twoich." (Levitic. 2, 14).

[6] „...praeter solum panem et si forte sunt in promptu cruda poma, vel ea quae in ferramento characterato fiunt ab hominibus appellantur oblatae." (E. Hoffman-Krayer, Hans Bächtold-Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, s. 322.)

W średniowieczu robili opłatki zakonnicy, posługując się mąką pszenną, mieloną w specjalnych młynach, z której nie wolno było piec zwykłego chleba. W Cluny, w Burgundii, benedyktyni wprowadzili w X wieku nawet przepisy rytualne, których przestrzegali podczas przyrządzania opłatków. Wybierali co najdorodniejsze ziarnka pszeniczne, skrupulatnie przemywali kamienie młyńskie i sita, a pracy swej nadawali charakter sakralny przywdziewaniem alb, śpiewaniem kościelnych pieśni itp. W ślad za nimi oddawali się przyrządzaniu opłatków królowa francuska Radegunda, król czeski Wacław, różni książęta i hrabiowie.

W Polsce opłatki wyrabiali początkowo zakonnicy w klasztorach, ale już w XV wieku przeważnie ludzie świeccy w gospodarstwach plebańskich.

W epoce pokarolińskiej, a więc w XI wieku, pieczono owe „nebulae" w żelaznych szczypcach, zwanych ferramenta oblatoria, mających kształt prostokątny, na których rytowano koło na podobieństwo denara lub w ogóle pieniążka — „in modum danarii vel nummi" [7]. Najdawniejszymi znakami rytowanymi na żelazkach były: umieszczany w kole krzyż, Ukrzyżowanie oraz litery IHS. W XII w. rytowano już baranka. W czasach późniejszych dodawano jeszcze inne emblematy.

Wątpliwe jest, czy wielkopolska nazwa „plaskóry", nadawana płaskiemu pieczywu, także opłatkom, była znana w dawnej Polsce. Jest rzeczą prawdopodobną, że w XVI w. opłatek z artystycznym wycięskiem zwano macuszką wyrytą [8]. Słowo „macuszka" było synonimem osobliwego piękna [9].

Dzieło XVI-wiecznego klechy

Pieczenie opłatków należało do klechy. W „Rozmowach polskich" Wita Korczewskiego [10], w ustępie „O dziesięcinie i o klątwie" mówi wytrykusz [11] Piotr do klechy:

Trzeba będzie piec opłatki,
Wycierać kościelne statki,
Ampułki i też lichtarze,
Przybrać chędogo ołtarze,
Któż to ma czynić? Telko ty.

Poza tym był klecha parobkiem plebana:

Tyś mistrzem i tyś zwonarzem,
Wszystko musisz czynić razem.
Układaj snopy w stodole,
Idź grabić siano na pole,
Urąb drew księdzu do pieca,
Chcesz li nie utracić miesca. [12]

---

[7] Tę kontynuację obrzędowej formy starożytnego placuszka kolistego, nadawanego pierwotnie chlebom ofiarnym, tłumaczyła średniowieczna etiologia analogiami do srebrnika Judaszowego, za który sprzedany został symbolicznie „Chleb Żywota", a wyrytowany na opłatkach kryptonim IHS — jako naśladownictwo zwyczajów umieszczania przez cesarza swego imienia na bitych przez siebie pieniądzach.

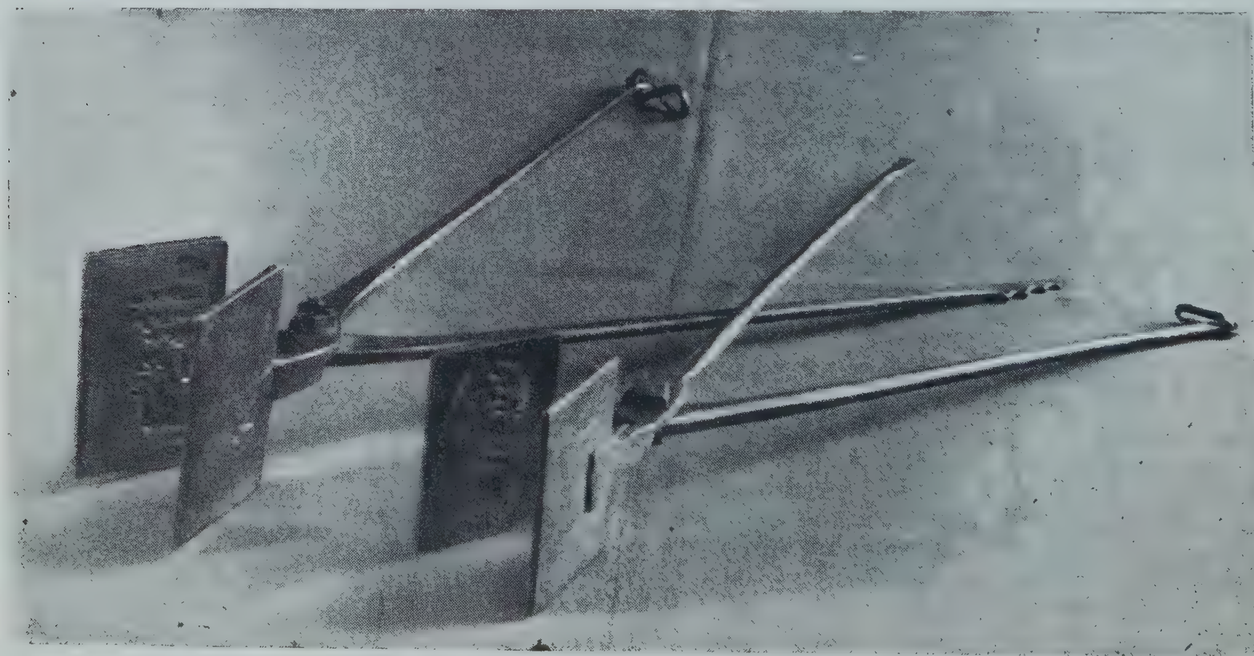
[8] Z hebr. macoth, tj. chleb przaśny spłaszczony, okrągły, dziurkowany.

[9] Pokpiwał Marcin Bielski z matek, które co rychlej chcą wydać córki: „Wystawiają maciory na swe córki wiechy", myją je, stroją i z zachwytem patrzą na swe kanaczki, jak na rarytas nie byle jaki.
„Kosztownie jest ubrana, kosztownie zawita,
Obrazek malowany, macuszka wyryta."
(Bielski: Rozmowa dwóch baranów).

[10] Wit Korczewski: Rozmowy polskie łacińskim językiem przeplatane. 1553. Kraków 1889. Bibl. Pis. Pol., s. 39.

[11] Wytrykusz, a raczej wytrzykurz — wycierający kurze w kościele, kościelny.

[12] Korczewski: op. cit., s. 36



Ryc. 1. Szczypce do pieczenia opłatków. Po lewej — okaz z r. 1871, z Zabrzegu, pow. Bielsko Śl.; po prawej — okaz z r. około 1780, z Odporyszowa, pow. Dąbrowa

Klecha piekł opłatki tak samo, jak i do niedawna organista lub kościelny, to jest z czystej, przesianej przez sito mąki pszennej, zaczynionej w czystej wodzie lub w mleku na papkę. W adwencie rozpalał na piecu przed czeluścią pieca chlebowego otwarty ogień, po czym przygotowawszy w pojemnej misce rzadką papkę, siadał koło pieca, czerpał łyżką papkę i wylewał ją w kształt litery N lub S [13] na tabliczkę nie rytowaną szczypców żelaznych, po czym wsadzał żelazka w ogień. Po krótkiej chwili, mniej więcej po dwóch—trzech minutach, wyciągał szczypce z ognia (ryc. 1), otwierał je i sprawnie wyrzucał upieczony opłatek na deskę wspartą o polepę pieca. Kluskowate wygniotki, jakie tworzyły się zwykle u brzegów prostokątnego opłatka, obcinał żelaznymi nożycami, takimi samymi, jakich używano do strzyżenia runa owczego. Te to „kloski" porywali mu spod ręki chłopcy wiejscy, pilnie asystujący mu przy tej pracy.

Od klechy cichcem brały opłatki przekupki, które, jak pisze Rej, sprzedawały je na rynku. Opłatki w XVI w. kupowały gosposie na to, by smarować je miodem i dawać dzieciom jako łakocie, a starszym jako przekąskę do wina, gdy na zaprawne korzeniami „konfekty" apteczne nie chciały wydawać pieniędzy. We dworach zaś używano opłatków także i do pieczętowania listów. W XVII wieku były opłatki równie potrzebne w kancelarii pana, jak inkaust z galasówek dębianek oraz pióro gęsie. Instrukcja w dobrach beresteckich z roku 1670 zaliczała do powinności starszego pokojowego: „Aby każda rzecz była jak z rąbeczka wywinął biała. Kałamarz, żeby był zawsze czarny, pieczęci wielkie i małe, opłatki do pieczętowania." [14]

Również w tym wieku zaczęto używać opłatków kolorowych jako podkładu pod papierowe wycinanki, którymi córki pisarzy miejskich ozdabiały tzw. suche pieczęcie. Nasilenie tego zwyczaju przypada w Polsce na drugą połowę XVIII w., a szczególnie na lata po 1777.

W obrzędach, zabobonach i zwyczajach

W Polsce przyjął się zwyczaj łamania się opłatkiem w wigilię Bożego Narodzenia i składania sobie życzeń zdrowia i wszelkiej pomyślności. Jest to jedna z form przetworzenia patriarchalnych zwyczajów powstałych w głębokim średniowieczu na południu, a polegających na wzajemnym obdarowywaniu się w kościele chlebem nie ofiarnym, czyli eulogiami [15]. Zjadanie tych podarków w świątyniach przeobraziło się w agapy, przeciw czemu wystąpił synod laodycejski w roku 397; niemniej jeszcze w wieku XV sobór bazylejski nie uporał się z tymi ucztami, jeśli nawet w XVI wieku utrzymywało się w wielu miastach zachodniej Europy tradycyjne zastawianie stołów w kościele na Boże Narodzenie. W Polsce dzielenie się chlebem, tj. opłatkami, przybrało inną formę, a zwyczaj ten, oderwany całkowicie od Kościoła, przyjął treści związane w dużej mierze z polskim życiem rodzinnym.

W niektórych miejscowościach zachodniej Europy opłatki poza celami kultowymi używane były w różnych zwyczajach kościelnych, w Polsce nie znanych [16].

Stosowanie opłatków do użytku świeckiego rozwinęło się bujnie na gruncie polskiej kultury ludowej. Dawano bydłu barwione na zielono opłatki w wieczerzę wigilijną, a szczególnie krowom, aby się dobrze doiły, albo okadzano je dymem ze spalonego opłatka, aby się ich mleko nie zwarzało. Dawano opłatek psu, aby się nie wściekł, obchodzono dom z opłatkiem w ręku, aby zabezpieczyć go przed piorunem i pożarem, a z kolorowych opłatków lepiono „światy" o misternej konstrukcji, które wieszano u środkowego tragarza i z ich zachowania wróżono rodzaj urodzajów w roku przyszłym [17].

W medycynie ludowej używano opłatków jako środka leczniczego albo jako opakowania lekarstwa [18].

Praktyki te i związane z nimi zwyczaje powstały w Polsce dopiero w XVIII w. Przypuszczać należy, że Rej czy Kraiński w XVI w. wytknęliby katolikom takie zabobony, nie znane na terenach protestanckich, a więc tam, gdzie nie konsekrowanych chlebów ofiarnych nie używa się do celów świeckich.

Z biegiem lat zwyczaje te coraz bardziej się rozwijały. Słowacki, wspominając dziecięce czasy, pisał w roku 1835 w „Horsztyńskim": „Ślepy, a przecież znalazłem opłatek — kto rękę moją prowadził? Czuję te drżące listki chleba w moich dłoniach. Jak ja lubiłem niegdyś dzień Bożego Narodzenia! W tym samym pokoju z opłatków kleiłem różnokolorowe słońca, kołyski..." [19] Zapewne wedle dawnego zwyczaju małą kołyskę zlepioną z żółtych, pomarańczowych i zielonych opłatków kładł potem na sianku w wigilię, a krążki w otoku ząbków, niby promieni, wieszał na choin-

---

[13] Nowiny Krajoznawcze. Kraków 1931, nr 6—7, s. 3 (Wyrostówna: Sposób wyrabiania opłatków według organisty sandomierskiego).

[14] Stefan Pawlik: Polskie instruktarze ekonomiczne. T. II, Kraków 1929, s. 7.

[15] Gromnica z 2.II. 1866, Tarnów, powołując się na ks. Łunkiewicza: Wykład obrzędów rzym.-kat. Kościoła (Wilno 1851, s. 17—19), podaje, że „w pierwszych wiekach chrześcijaństwa chleby poświęcone biskupi i kapłani wiernym do ich domów jako duchowne podarki rozsyłali na znak jedności braterskiej, miłości wzajemnej i duchowego połączenia. Przy tym rozsyłaniu pisywali często do wiernych listy z wynurzeniem duchownych im życzeń i w różnych okolicznościach powinszowania składając. W tym duchu dzisiejsi pasterze opłatki czyli kolędę (oblata-kolęda) rozsyłają." Zwyczaj ten powstał w gminach jerozolimskich i rzymskich, jako kontynuacja dawnych form współżycia wśród pierwszych chrześcijan, czemu wyraz dał św. Łukasz w Dziejach Apostolskich (II, 46) mówiąc: „Łamiąc chleb po domach, pożywali pokarmów z radością i w prostocie serdecznej."

[16] Na przykład w Tyrolu — jak zanotował Wrede (Eifeler Volkskunde, 213) — wytworzyły się z inicjatywy klasztorów lokalne zwyczaje posługiwania się opłatkami do uświetnienia uroczystości kościelnych. W Hilpach i Prüm przygotowywano z wiosną wielką ilość krążków opłatkowych w kształcie hostii i w dniu Wniebowstąpienia podczas nabożeństwa w kościele zrzucano je wraz z kwiatami przez okno umieszczone w sklepieniu. Padające w tym dniu niejako z nieba na wiernych kwiaty i chleby ofiarne miały tu znaczenie symboliczne.

[17] T. Seweryn: Podłaźniki. Kraków 1932, s. 22.

[18] Np. czarownik z Rząchowy w pow. brzeskim, Józef Smoruġ, urodzony w r. 1833, uważał, że aby mieć szczęście do bydła, trzeba dać każdemu bydlęciu na opłatku proszek z wysuszonej kropli krwi pierwszego cielęcia. (Materiały antropologiczne — archeologiczne i etnograficzne. Kraków 1908, t. X, s. 49.)

[19] J. Słowacki: Poezje. T. V. Mikołów — Warszawa 1909, s. 90.

ce[20]. Podczas tej pracy przypatrywał się zdobnictwu owych krążków opłatkowych i biedził się nad wyjaśnieniem treści tajemniczych liter IHS[21], a nikt ze starszych nie mógł mu w tym pomóc. „Dziś jeszcze — pisał — nie rozumiem, co znaczą te litery święte wyciśnięte na opłatkach, a będąc dzieckiem myślałem, że to jakieś słowa pieśni anielskiej i błękitnego języka."

Te przyniesione z Zachodu symbole były ludowi obce, a w każdym razie niejasne i nikt na swój sposób nie próbował ich nawet tłumaczyć, tym bardziej, że przez różne zakony wnikały do Polski także inne, niejasne wyobrażenia o chlebie jałmużniczym królowej węgierskiej Elżbiety, chlebie pustelniczym anachorety Giliana, chlebie wyżebranym Jana Bożego, chlebie miłosierdzia Bertolda oraz o chlebie zesłanym z nieba, chlebie niebieskim — Mikołaja.[22]

Roznoszenie opłatków po domach w czasie kwest przedświątecznych, uprawianych przez klasztory oddziałało na wytwórczość opłatków, służących wyłącznie temu celowi. Jak wiadomo, opłatki o charakterze obrzędowym posiadały odcisk z rytu tylko po jednej stronie, to znaczy, że tylko jedna tabliczka szczypców była rytowana. Natomiast opłatki przeznaczone na podarunki podczas kwesty posiadały rytowania obustronne. Tak np. jeden opłatek znajdujący się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie nosi na odwrocie napis: „Z konwentu W. W. OO Reformatów w Wieliczce 1870". Nie istniejący zaś dziś opłatek z Rzeszowa[23] w r. 1770 przedstawiał po jednej stronie w owalnym obramieniu z rokokowych splotów roślinnych i muszli Madonnę z dzieckiem, szopkę, wołu, osła i napis „Et in terra pax hominibus" — na odwrotnej zaś stronie niejako wizytówkę ofiarodawcy „Conventus Ressoviensis PP Bernardinorum a. 1770". Jeśli zaś rozdawano opłatki z jednostronną ryciną, zaopatrywano je w napisy „Życzenia Wesołych Świąt" lub wprost, jak to czyniła wytwórnia opłatków w Mikołowie na Śląsku, „Wesołych Świąt".

W związku z tą świecką rolą opłatków wytworzyło się upodobanie do zdobienia opłatków nalepianką ze złotych i srebrnych gwiazd, ząbków i obramień tłoczonych stemplami fabrycznymi, oleodrukowych kwiatków itp. A nadto zaczęto posługiwać się specjalnymi opaskami do paczuszek opłatków. Banderole te z kolorowym nadrukiem sceny szopkowej zdobiono dużym kwiatkiem bibułkowym, owiniętym kunsztownie w tiul liliowy, albo dużą puszystą gwiazdą bibułkową na podkładzie z listków, wystrzyganych ze złotego papieru. Dołączano też do każdej paczuszki jeden opłatek zdobniczo wycięty w ażury, podlepiony od spodu złotym papierem, a nadto gałązką ruty.

[20] Zwyczaj stawiania drzewek wigilijnych, strojnych w świecidełka, przyjął się w Polsce dopiero w XIX w., w Warszawie zaś od roku 1794. Jeszcze w drugiej połowie XIX w. zwalczano go jako obcy tradycji polskiej. W roku 1864 w Kalendarzu Warszawskim Popularno-Naukowym J. Ungra czytamy na s. 64: „Dlaczego wprowadzamy cudzy obyczaj do naszych gniazd, stawiamy drzewka ubrane w świece, jak gdybyśmy mieszkali nad brzegami Pregla i Sprewy. Obyczaj ten koniecznie wypada usunąć, stokroć lepiej ubrać dzieciom szopkę."

[21] Kryptogram ten wywodzący się jeszcze ze starożytności tłumaczą różnie: Iesum Habemus Socium, In Hoc Signo, Iesus Hominibus Salvator itp.

[22] Wiadomość o tych chlebach zawdzięczam Prosperowi J. Żmijewskiemu z Krakowa.

[23] Dawniej znajdujący się w Gabinecie Archeologicznym w Krakowie.

Gleba rodzimości

Drzewo genealogiczne tej sztuki rytowniczej sięga korzeniami na Zachód, ale konary swoje rozwinęło dzięki polskiej glebie i polskiemu klimatowi. Wyrosło ono z lokalnych umiejętności rzemieślniczych, mających związek z obróbką metalu, których poziom techniczny i artystyczny odczytujemy z dawnych zabytków. Należą tutaj znane nam z XV wieku zawiasy do drzwi mieszkalnych, spichrzów, skrzyń dłubanych i sepetów. Okazy z XVII i XVIII w. zachwycają nas szlachetnymi w swej prostocie kształtami, a szczególnie dekoracyjnie witym konturem.

W XVI w. występowały w chałupach chłopskich, karczmach i dworach zręcznie kute kotwiczki, czyli pionowe przegródki do małych okien, posiadające w środku dwa rozchylone na zewnątrz „wąsy". W tymże czasie pieczono w Polsce opłatki w rytowanych formach żelaznych. Z czasów saskich pochodzą kształtne „szczepczyki, widełki i pogrzebka" metalowe. Żelazne zaś pieski u dyszli oraz mosiężne koniki u chomątów znamy dopiero z XIX w., a okucia do wozów z końca XIX, ale przeważnie z XX w., aczkolwiek ornament ich, wywodzący się z techniki stempelkowej, uwodzi pozorną swoją dawnością, omal archaiczną.

Z tymi wyrobami przeważnie wiejskich, a głównie dworskich kowali bratają się ślusarskie majstersztyki: kształtne w sylwecie wykładki do zamków z XVII w.[24], ozdobne okucia do skrzyń i kłódki, świadczące o wcale wysokim poziomie dawnego artystycznego rzemiosła ślusarskiego, a wreszcie przez artystów samouków puncowane gwoździem blachy miedziane i mosiężne, którymi obijano rzeźbioną głowę kozy i bąka u dud.

Z rzemiosłami tymi spokrewniały się zawody płatnerzy, pierścienników zwanych ryngmacherami i rytowników zarówno zrzeszonych w organizacji cechowej, jak i pracujących pokryjomu na jej peryferiach, jako tzw. przeszkodnicy, szturarze i „szeydarze"[25]. Umocowywane na zbrojach towarzyszy pancernych z XVII w. wycinanki z blachy, zdobne w ornament z kółek wybijanych stempelkiem, dowodzą rodzimego nurtu w cechach płatnerzy, których technika zdobnictwa wykazuje w Polsce powiązania ze sposobem ornamentowania wczesnohistorycznych piszczałek kościanych oraz zabawek glinianych.

Z tego wieku wywodzi się ołowioryt Jana Golisewicza z roku 1678, pierwszy ludowy autoryzowany i datowany metaloryt polski, zatytułowany: „Iezus Maria Iozew w Sudzannim Dwore", cechujący się samodzielną i rodzimą techniką rytowniczą[26] o dużej rozmai-

[24] Roman Reinfuss: Polskie ludowe kowalstwo artystyczne. Polska Sztuka Ludowa, nr 6/1954.

[25] Tadeusz Seweryn: Krakowskie klejnoty ludowe. Kraków 1935, s. 24.

[26] Tadeusz Seweryn: Ludowa grafika staropolska. Polska Sztuka Ludowa, nr 4—5/1953.

łości. Autor tego białego kruka w ludowym rytownictwie pochodził, zdaje się, raczej z kół złotniczo-rytowniczych niż sztycharzy rycin, ale równie dobrze mógł nim być uzdolniony kowal lub ślusarz, ewentualnie wytwórca żelazek do opłatków. Rzecz bowiem znamienna, że sposobem bardzo zbliżonym do techniki rytowniczej Golisewicza wykonana jest miedziana odznaka cechu kowali i ślusarzy z Gródka Jagiellońskiego z wyrytowaną datą 1777 oraz z godłami obydwu zawodów: kluczami, podkową, cyrklem, kątownicą, szczypcami i młotkiem, rozmieszczonymi na krzyż w otoku półkoli. Tego rodzaju przykładów można przytoczyć więcej. Zatem także wśród kowali i ślusarzy byli ludzie z żyłką artystyczną, którzy czasem imali się również i rytownictwa.

Najczęściej jednak, zdaje się, wchodzili tu w grę rytownicy pieczęci, autorzy rozlicznych animalistycznych i ludzkich postaci, rytowanych lub wybijanych puncą w krążku żelaza. Cechy tych dzieł zebranych w stosunkowo dużej ilości w muzeach, a częściowo opracowanych przez Wiktora Wittyga i dra Mariana Gumowskiego, są najbliższe cechom technicznym, jakie znamionują rytowane i puncowane tabliczki żelazne do wypiekania opłatków.

Bynajmniej nie utrzymujemy, że wszystkie opłatki znajdujące się w zbiorach polskich są pochodzenia rodzimego, a w szczególności ludowego. Wiemy np., że parafia M.P. w Krakowie zamówiła w roku 1888 żelazka opłatkowe u brązownika w Wiedniu. Tamże niezawodnie wykonane zostały w roku 1898 kaligraficzne w formie opłatki z parafii Św. Wacława na Wawelu, przedstawiające wizerunek konwencjonalnego Jezuska wyciągającego ręce do aniołków, znany z dewocyjnych rycin niemieckich. Wiemy też, że założona w roku 1914 przez kościelnego Wiktora Skrobola w Mikołowie na Śląsku wytwórnia opłatków zamówiła prasy metalowe w Norymberdze. Z przykładów tych nie można jednak wyprowadzać błędnych wniosków, że tak było i w czasach dawniejszych. Stwierdzenie, że umiejętność rytowania i puncowania żelaza znana była polskim rytownikom, jest tylko częściowym uzasadnieniem rodzimości tej dziedziny sztuki. W sukurs tym argumentom powinny przyjść badania nad rodzimością formy i treści opłatków. W naszym materiale znajdują się zapewne odtworzenia i przetworzenia obcych rycin, analogie do obrazów i płaskorzeźb sztuki oficjalnej, w szczególności narzuca się nam w niektórych egzemplarzach z drugiej połowy XIX i wieku XX podobieństwo do drugo i trzeciorzędnych dzieł nazareńczyków z I połowy XIX w., niemniej w tej powodzi rzeczy o różnorakim poziomie stosunkowo nie trudno odróżnić formę poprawną, konwencjonalną, sztucznie pozowaną wedle maniery określonej epoki — od naiwnej, ale szczerej formy artystycznej, w jakiej wypowiadał się człowiek prosty. Przeprowadzenie takiego podziału nie jest oczywiście jednoznaczne z rozgraniczeniem materiału obcego od rodzimego. Okładając na przyszłość tę trudną pracę, która w dużej mierze oprzeć się powinna na metodzie porównawczej, z konieczności zadowolić się musimy wyselekcjonowanym hipotetycznie materiałem i jego interpretacją.

Zagadnienie rodzimości poszczególnych dzieł rytowniczych, mających służyć technice wypiekania opłatków, powinno być nadto rozpatrywane jeszcze na dwóch płaszczyznach: oddziaływania treści pastorałek na treść żelazorytów opłatkowych i odwrotnie — treści przedstawieniowej opłatków na treść pastorałek. Pierwsze ujęcie należy do zakresu plastyki, drugie do literatury ludowej, ale oba zależą od prawidłowej konfrontacji przedmiotów zgranych pod względem chronologicznym. W jednym i w drugim przypadku wyznaczenie ścisłych metryk dla materiałów nadających się do porównań pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Dopóki zaś praca ta nie będzie odrobiona, interpretacja treści opłatków odpowiadać może z koniecznośći jedynie architektonice prawdopodobieństwa. Nie podważa to jednak samej metody niewyosobniania zjawisk plastyki z całokształtu przejawów kultury. Przede wszystkim narzuca się tu przemożnie tak zwana adekwatność literackiego i plastycznego materiału.



Ryc. 2. Szczypce do pieczenia opłatków z r. około 1780, z Odporyszowa, pow. Dąbrowa.

W warsztacie rytownika

Dwie umiejętności potrzebne były do wykonania żelaz opłatkowych: kowalska i rytownicza. Kowal przygotowywał dwie tabliczki żelazne (ryc. 2) grubości 8—13 mm, długości 15,5—19 cm i szerokości 10 cm [27], a dopiero po skończonej pracy rytownika przykuwał do tabliczek żelazne pręty długości 60—78 cm, łączył je ze sobą śrubą, umożliwiając ich zwieranie się i rozwieranie na podobieństwo nożyc (ryc. 1).

Technika żelazorytnictwa była dość skomplikowana. Artysta rzeźbiarz Wiesław Łabędzki, wybitny znawca wszelkich technik związanych z obróbką metali, odczytał z dostarczonych mu rytowanych szczypców opłatkowych następujący przebieg dawnego żelazorytnika. Rytownik wykonywał wprzód rysunek na papierze i przenosił go na tabliczkę żelazną przy pomocy narządka podobnego do szpilarka, a zwanego dziś „typelek". Narządko to trzymał w lewej ręce

[27] Wymiary te podajemy według okazów żelaz opłatkowych w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Większe zbiory z tego zakresu, czekające na osobne opracowanie, znajdują się w Muzeum Diec. w Sandomierzu.

i suwając je po konturze rysunku, uderzał weń młotkiem trzymanym w ręce prawej. Powstawały w ten sposób kreski punktowane, które znamy z przytoczonego już ołowiorytu Jana Golisewicza ze Studzianny z roku 1678 i miedziorytu z roku 1777, tj. cechy kowali i ślusarzy z Gródka Jagiellońskiego. Techniką typlowania rytownik przenosił zwykle rysunek figuralny i ornamentalny, linie zaś proste, np. obramienia, przenosił przy pomocy cyrkla i linijki. Jeśli rytownik posiadał stalową, osadzoną w trzonku drewnianym iglicę, mógł nią podkreślać rysunek wykonywany piórem na żelazie. Po technice typlowania stosował technikę cięcia w metalu. Jeśli chciał, by opłatek miał formę wypukłą, musiał pewne partie odrysowane wyciąć. Czynił to za pomocą trzymanego skośnie dłutka zwanego nacinakiem, a potem łożyska wyżłobionych wklęsłości w metalu spłaszczał, zbijał i zrównywał płaskim dłutkiem, często nagroszkowanym. Teraz dopiero rytownik przystępował do rytowania. Trzymając w lewej ręce drewnianą podstawkę i opierając o nią półokrągły lub płaski rylec trzymany w ręce prawej, rytował rysunek w żelazie, a podczas tej pracy wspomniana podstawka odgrywała rolę dźwigni. W razie gdy forma miała być wypukła, rylcem tym pogłębiał wklęsłości, a poryte miejsca wgłębień obrabiał drobnymi puncynami o zakończeniu płaskim lub wypukłym, używanymi do cyzelarstwa. Jakość wklęsłych form kontrolował za pomocą gnieciucha chlebowego. Używał też pilniczków, którymi zagładzał ślady cięcia lub rytowania czy też uderzeń dłutka. Pilniczki wygięte, znane dziś „ryfle", służyły do wygładzenia niektórych cięć. Były to rylce o trójkątnym przekroju, których spodnia krawędź (tj. dolne ostrze) była ostro i gęsto nasiekana jak pilnik. Obramienia wykonywano nacinakiem. Używano też skrobaczki, zwanej dziś „szaberek piórkowy", narządka podobnego do skośnie ściętego dłuta w strugu. Trzymając je w prawej ręce, skośną ściętą ścianką od strony kciuka, i opierając o koniec kciuka lewej ręki, regulował częstotliwość skrobań. Posługiwał się też stemplami, którymi wybijał gwiazdki na niebie, motywy listków w girlandach lub perełki na konturze kryptogramu IHS itp. Na koniec całą powierzchnię spiłowywał, gładził cegłą lub osełką, potem pumeksem, dla gładkości zaś węglem drzewnym ustawionym na sztorc.

Fabryki opłatków posługiwały się takimi samymi żelazkami, tylko zwielokrotnionymi, a wykonanymi przez zawodowych rytowników, przeważnie obcych. Tak np. wytwórnia Wiktora Skrobola w Mikołowie na Śląsku posługiwała się początkowo żelazkami lokalnymi, a od roku 1926 dwiema wykonanymi w Norymberdze prasami, naprzód gazowymi i elektrycznymi, potem parowymi. Na jednej wyciskano 12 opłatków, na drugiej 240 komunikantów. Prasy te po zlikwidowaniu fabryki w r. 1942 wywiezione zostały do klasztoru jadwiżanek w Bogucicach [28].

Jak widać, uprzemysłowienie tej produkcji dotyczyło samego wypieku opłatków, a nie przygotowywania, tj. rytowania i puncowania płyt żelaznych, co z natury rzeczy było dziełem rąk artysty. Tak samo było w wytwórni opłatków W. Mirochy w Wadowicach i innych.

[28] Wedle materiałów zebranych przez Martę Gąsowską, kier. Pracowni Konserwatorskiej w Muzeum Etnogr. w Krakowie.

Metryki dzieł

Najdawniejszym opłatkiem w zbiorach Muzeum Etnograficznego i w ogóle w Polsce jest okaz z roku 1654 (nr inw. 14008), pochodzący z Lutyni, wsi polskiej koło Frysztatu na czeskim Śląsku Cieszyńskim [29]. Cechuje go układ graficzny występujący do dziś, tzn. podział na dwa duże koła z wyrytowanym Ukrzyżowaniem, przeznaczone na hostie, a między nimi dwa mniejsze z kryptogramem IHS, przeznaczone na komunikanty. Z kolei należy wymienić opłatek z roku 1710, pochodzący z klasztoru franciszkanów w Krakowie, oddany przez Stanisława Cerchę do Gabinetu Archeologicznego UJ ok. roku 1910, a zanotowany przez prof. Jerzego Mycielskiego [30]. Z Jurgowa na Spiszu pochodzi agnusek, czyli baranek z chorągiewką z roku 1712, przedstawiony na ryc. 7, a znajdujący się w zbiorach Muzeum Etnograficznego. Z kolei układ chronologiczny datowanych opłatków przedstawia się następująco: ze Starego Sącza z r. 1716; z Prandocina, pow. Miechów, z r. 1718; z Mogilan, pow. Kraków, i z Wrocimowic, pow. Miechów, z r. 1728; bez miejsca pochodzenia z r. 1741; z Cierlicka na Śląsku Zaolziańskim z r. 1742; z Wołkowyska z r. 1744; bez miejsca pochodzenia z r. 1750; z Czulic, pow. Kraków, z r. 1751; z klasztoru reformatów w Krakowie z r. 1754; bez miejsca pochodzenia z r. 1754; z Krakowa z r. 1758; z Sieciechowic, pow. Olkusz, z r. 1764; z klasztoru bernardynów z Dukli z r. 1767, z klasztoru bernardynów w Rzeszowie z r. 1770; z Wiśniowej, pow. Myślenice, z r. 1771; z klasztoru bernardynów z Dukli z r. 1774; z klasztoru franciszkanów w Krakowie z r. 1778; z klasztoru misjonarzy w Krakowie z r. 1785; z Wrocimowic, pow. Miechów, i z Ręczna, pow. Piotrków, z r. 1787; z Jasła z r. 1792; z Proszowic, pow. Miechów, i z Żeleźnicy z r. 1797; z parafii M. P. w Krakowie i z Klasztoru paulinów na Skałce z 1817; z parafii M.P. w Krakowie z r. 1821; z Lipy, pow. Kozienice, z r. 1822; z Mikluszowic, pow. Bochnia, z r. 1826; z parafii B. Ciała w Krakowie z r. 1837; z parafii Św. Floriana z r. 1838; z Królówki, pow. Bochnia, z r. 1859; z parafii Karola Boromeusza w Warszawie z r. 1869; z klasztoru reformatów w Wieliczce z r. 1870; z parafii M. P. w Krakowie z r. 1878; z Ligotki Kameralnej, pow. Cieszyn Cz., z r. 1884; z Królówki, pow. Bochnia, z r. 1891; ze Stawisek, pow. Łomża, z r. 1893; z Racławic z r. 1894; z klasztoru Św. Andrzeja w Krakowie z r. 1895; z Płoków, pow. Chrzanów, z r. 1898; z Ustronia, pow. Cieszyn, z r. 1900 i ze Świątnik Górnych, pow. Kraków, z r. 1912.

Regionalizacji znanych nam typów opłatków nie do się przeprowadzić na podstawie zbioru, w którym większość metryk uwzględnia miejsce pochodzenia samych opłatków, a nie miejsce, gdzie znajdują się szczypce do ich wypiekania. Opieranie więc regionalizacji opłatków na tego rodzaju dokumentacji rychło

[29] Karol Potkański podczas swych badań terenowych w Radomskiem znajdował po parafiach szczypce opłatkowe z XVII w. (Orli Lot, XII, Mycielski: op. cit., s. 123).

[30] Orli Lot, XII, tamże.

zaprowadziłoby nas na manowce. Stwierdzamy np., że wykonany w Wadowicach opłatek z napisem „Witaj Zbawco Świata" znaleziony został w Milówce w pow. Żywiec, w Grybowie, a nawet w Bronowie i Wiźnie w pow. Łomża. Żółty zaś opłatek z Milówki w powiecie Żywiec, a więc przeznaczony dla bydła, przedstawiający w małych krążkach wyrytowane Dzieciątko siedzące na sianie w żłobku, a w dużych Dzieciątko — po prawej stronie siedzące pod drzewkiem, a po lewej jadące wózkiem zaprzężonym w baranka — znaleziony został na północy w Wiźnie w pow. Łomża, a nawet w pow. Lida. Ten opłatek przetworzony został przez innego rytownika w ten sposób, że zaprzęg z barankiem występuje na dużym krążku po prawej stronie, przy czym asysta aniołów zredukowana jest do jednego, na drugim zaś po lewej przedstawiony jest temat znany z drzeworytu ludowego zaopatrzonego w napis „O jak ślicna kompanija Jezus Juzef i Mariya". Opłatki o tak przetworzonym temacie znaleziono w Miechowie, w Tylmanowej, pow. N. Sącz, w Poznaniu i w Wilnie w kościele Kalwaryjskim, przy czym ten ostatni okaz, jako przeznaczony dla bydła, barwiony był na pomarańczowo.

Lista nazwisk żelazorytników jest więcej niż skromna. Pochodzi to stąd, że nie należało do zwyczajów artystów wiejskich i małomiasteczkowych podpisywanie się na wykonanych przez siebie dziełach, po wtóre — parafie zamawiające płyty do opłatków zapewne nie życzyły sobie, aby nazwisko „kogoś tam" plątało się na opłatkach, które były przede wszystkim „Cibus viatorum — panis angelorum", po trzecie — wytyczne do układu graficznego, treści przedstawień i wszelkich napisów dostarczał rytownikowi zamawiający.

Z tych względów dużą wartość ma komunikat prof. J. Mycielskiego o odczytanym przezeń podpisie na jednym z opłatków pochodzącym z klasztoru bernardynów z Dukli: „Bart. Baczeński in Tarnowiec sculpt." Tarnowiec jest wsią oddaloną o kilka kilometrów od Jasła, a zamieszkałą wyłącznie przez chłopów. Dla kogóż wyrytował Baczeński owe szczypce? Nad podpisem jego czytamy: „Conventus Duklensis anno Dni", ale daty nie wyryto. Tajemnicę czasu wykonania tej ryciny wyjaśnia nam jednak opłatek pochodzący z kościoła parafialnego w Szebni koło Jasła. Znajduje się bowiem na nim napis: „A. D. 1767 in Tarnowiec sculps". Wprawdzie tutaj na odmianę brak znowu nazwiska autora, ale pokrewieństwo formy rytowniczej dowodzi, że oba wyszły spod rąk Baczeńskiego. Prof. Mycielski spodziewał się, że odkryć takich będzie można zrobić więcej i wypowiedział pogląd, że „u nas od dawna dużej liczby takich rzeźbionych maszynek kościoły i klasztory potrzebowały i stąd musiał się rozwinąć z czasem osobny dział przemysłu artystycznego nie tylko po miastach, ale nawet po wsiach" [31].

Niestety dotychczas zebrano w muzeach zbyt mało żelaz opłatkowych, aby można było poczynić na nich badania podpisów autorów. Podpisy, robione zwykle na samym dole płytki żelaznej, przypadały zwykle na brzegu opłatka, skutkiem czego bywały często odcinane nożycami. W Gabinecie Archeologicznym UJ znajdował się np. opłatek wykonany przez Bartłomieja Baczeńskiego z Tarnowa, ale podpis został na nim odcięty. Drugi podpis, znaleziony na okazie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (nr inw. 14013) brzmi: „Racławice rp. 1894", u dołu zaś „Ks. A. Poniński". Na opłatku: serce gorejące z krzyżem, otoczone koroną cierniową i mandorlą promieni, snopek w otoku motywów roślinnych, Ukrzyżowanie, baranek wielkanocny i serce z trzema gwoździami. Mało prawdopodobne jest, aby matrycę do tego opłatka wykonał ksiądz. Zdaje się, że podpis ten odnosi się do fundatora, nie zaś autora rytu.

Rzecz prosta, że z napisów umieszczanych na opłatkach cenne dla nauki są takie, jak „Parafia Borkowice". „Fabryka opłatków w Mikołowie", „W. Mirocha w Wadowicach", „Brama ks. Lubomirskich", „Klasztor w Kalwarii", „Klasztor Jasnogórski". Niewiele natomiast mówią nam szczątki dat i monogramy autorów, np. na opłatku z Czulic pow. Kraków: „A.D. 1 08 T.W.", na opłatku z parafii Św. Wacława na Wawelu: „1808 S.K.", na opłatku z Rzezawy, pow. Bochnia: „...08, W.G.", a nawet napis wyryty na drugiej tabliczce szczypców z Zabrzega koło Bielska: „Za R.P. 1871 SM" [32]. Natomiast okaz znajdujący się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (nr inw. 14210), pochodzący ze Świątnik Górnych, a zaopatrzony datą i monogramem: „R. P. 1912 S. P.", ostatni z datowanych opłatków naszego rejestru, ciekawy jest już z tego względu, że pochodzi ze wsi odległej o 14 km od Krakowa, a posiadającej dawne tradycje ślusarskie [33]. Kompozycja jego różni się tym od innych, że z litery H w kryptogramie IHS wyprowadzone są w dół wici roślinne.

Wątki formy i treści

Wiedzieli autorowie pastorałek, że gdy narodził się syn królewski lub cesarski, zawiadamiano o tym naród salwami armatnimi. Gdy więc narodził się Pan nad pany, musiało być tak samo:

> Wojsko niebieskie już w paradzie stoi,
> Michał, wódz pierwszy, bierze się do zbroi
> Z armat biją cherubiny, nabijają serafiny. [34]

Było to urocze w swej naiwności, ale zbyt skomplikowane w formie, by rytownik odważył się na małej płytce żelaznej wyryć prymitywnym narzędziem, wraz z przypisanymi do niej figurkami — wojsko z niebieskimi kanonierami, a nadto obowiązujące go emblematy symboliczne.

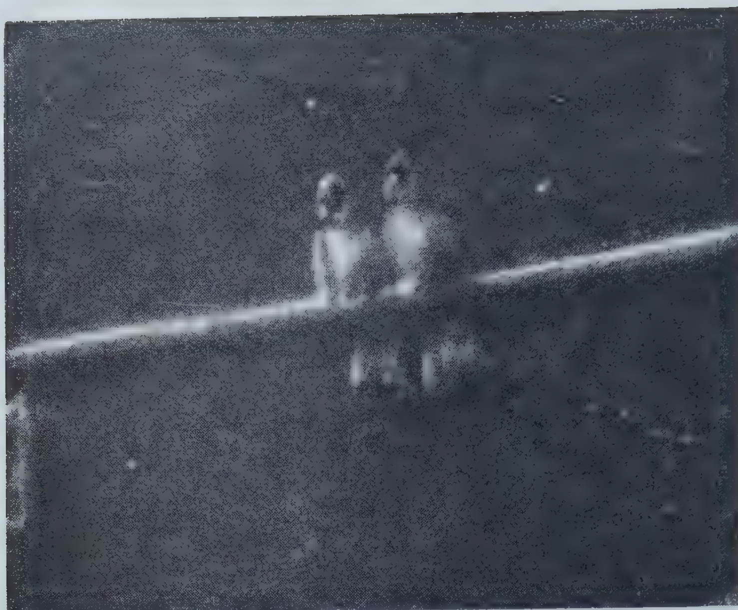
Albo gdy w innej kolędzie mówi jeden z pasterzy, że Dzieciątku przyniesie wróbli, to w tych słowach odnajdujemy wiele realistycznej treści, gdyż dawanie ptaszków dzieciom do zabawy należało w dawnych czasach do zwyczajów ludu, a nawet artyści w swych obrazach „Madonny z ptaszkiem" dawali wyraz tym mało kulturalnym tradycjom. Niemniej wyrytowanie chmary wróbli latających po szopie było jako temat trudne do wykonania, a ze stanowiska graficznego mało czytelne

31 Mycielski: op. cit., str. 123.

32 Szczypców tych używał nauczyciel i organista Ignacy Mensching, zmarły w roku 1874.

33 Muzeum Etnograficzne w Krakowie posiada z tego ośrodka ślusarskiego cztery kłódki artystycznie rytowanie, które wykonał Jan Sarga ur w r. 1873 w Rzeszotarach.

34 Jan Kaszycki: Kantyczki z nutami, Kraków 1911, s. 40.



Ryc. 3. Ptaszki. Fragment opłatka z Wizny, pow. Łomża.

Bezimienni rytownicy wyławiali więc z treści kolędowych jedynie te motywy, które nadawały się do wyrażenia zwartą formą, albo też nolens volens redukowali elementy przedstawieniowe, stworzone przez poetów ludowych.

Stosunek plastyka, ograniczonego materialnymi warunkami tworzenia, do poety, nie ograniczonego zakresem fantazji — przedstawi się jasno na tle konkretnego przykładu. Jedna z kolęd informuje, że do szopy gwarnej i ludnej zleciało się ptactwo z różnych stron. Nic w tym dziwnego. Tak czyni ono zawsze, osobliwie po ponowie, tj. po świeżo spadłym śniegu, by w sąsiedztwie sadyb ludzkich szukać pożywienia. Otóż tę realistyczną obserwację zjawisk świata przyrodniczego autorowie pastorałek przenieśli na płaszczyznę fantazji, włączając gromady ptasie do chóru aniołów lub tworząc z nich zespoły śpiewacze, dające koncerty w szopce, A więc:

Słowik zaczyna dyszkantem.
Szczygieł mu dobiera altem,
Szpak tenorem krzyknie czasem,
A gołąbek gruchnie basem. [35]

A wróble? Te jak najmniej miały kwalifikacji do popisu w tym zgranym kwartecie. Jeden z pasterzy mówi:

Mam ja wróbli dosyć, puszczę je do szopy,
Niechaj Mu śpiewają razem choć pół kopy.
Cierp, cierp, cierp, cierp, cierp, miły Panie,
Póki ten mróz nie ustanie. [36]

Autor pastorałki zlecił im więc ćwierkać pod strzechą aż do uprzykrzenia. Jedne „ptaszki w górę podlatują" i śpiewają, a

Wróble zaś gwarzyły, gdy sobie podpiły. [37]

Żelazorytnik zredukował tę wielość formy (ryc. 3) i przedstawił dwa ptaszki siedzące na żerdzi pod strzechą, a z tego szczegółu wydobył wiele z polskiego i idyllicznego uroku.

Przeważnie jednak na żelazkach opłatkowych wyryte są pewne emblematy o treści symbolicznej, przystosowane do potrzeb obrzędowych.

Na małych krążkach komunikantów widnieje więc: kotwica, serce płonące, serce ukwiecone, serce z trzema wbitymi gwoździami, krzyż maltański, kielich, oko Opatrzności, słońce z promieniami jak płatki kwiatu, leżący lub idący agnusek, chusta Weroniki, IHS itp. Należy tutaj również bynajmniej nie symboliczna czteropromienna gwiazda cyrklowa, jakby przeniesiona z sosrębu chłopskiego lub „skrzyni kobyłczastej", także cyrklowy motyw czterech półkoli wpisanych w koło i ich kombinacje, znane na zabawkach z Koszarawy od połowy XIX w. Z tej zbieżności motywów ze zdobnictwem ludowym nie wyciągamy wniosków, mających przemawiać za rodzimym pochodzeniem okazów, niemniej jednak analogii tych pomijać nie można w analizowaniu wątków ludowego żelazorytnictwa polskiego.

W dużych zaś krążkach najczęściej bywa umieszczony kryptogram starożytny IHS, który próbowano wyjaśniać: jako: „In Hoc Signo" lub „Iesum Habemus Socium", „Iesus Hominibus Salvator" itp. Ale masom wiernych był on równie zagadkowy, jak Juliuszowi Słowackiemu. Niektóre przykłady tego znaku (ryc. 4) wykonane były w charakterze pieczęci miejskich, czemu dziwić się nie można z uwagi na niezawodny związek wytwórców pieczęci z rytownikami żelazek opłatkowych.

Z kolei często występuje na dużych krążkach Ukrzyżowanie, czasem ozdobione z boków kwiecistymi gałązkami. Temat ten, redukowany nieraz do form geometrycznych, jak np. na okazie z Żeleźnicy w pow. Końskie (ryc. 5), dawał kompozycję śmiałą, o wyrazie który dużo później uzyskiwali w swych dziełach kubiści.

Obok Ukrzyżowania często występuje bardzo charakterystyczny dla polskiego malarstwa ludowego oraz dla rzeźb w kapliczkach przydrożnych motyw całunu rozwieszonego na krzyżu, w sąsiedztwie godeł męki o różnych kształtach i w różnych ugrupowaniach. Należały tu: dzidy, obcęgi rozwarte, młotek, gwoździe,

---

[35] Kaszycki: op. cit., s. 265.
[36] Tamże, s. 456.
[37] Tamże, V.

drabina, trzcina, rózga, korbacz, kańczug, powróz, kolumna, trzy kostki do gry, kur ewangeliczny itp. Tu trzeba wspomnieć, że opłatek z Dukli z napisem A. D. 1767 in Tarnowiec sculps", wykonany przez Bartłomieja Baczeńskiego, dowodzi, iż autor czerpał tematykę do swych żelazorytów — z tradycyjnych wzorów układu narzędzi męki.

Do bardzo częstych symboli na opłatkach polskich należy też tzw. popularnie agnusek. W opłatkach występują trzy typy baranka z chorągiewką: idącego, stojącego i leżącego. Pierwszy rytowany (ryc. 6), drugi płaskorzeźbiony (ryc. 7), trzeci zaś jakby pędzlem rysowany i wpleciony w ornament (ryc. 8). Agnuska przedstawionego na ryc. 6 zaznaczył rytownik szkicowo kilkoma zdecydowanymi, a syntetycznymi kreskami, jakby trzymał w ręce pióro gęsie, a nie rylec i miał przed sobę kartkę papieru, a nie płytę żelazną. Taką samą zamaszystość i temperament przejawił też w rysunku fruwającej na wietrze chorągiewki. Całość zaś opasał linią kolistą odręcznie, bez posługiwania się cyrklem, a nadto kołem powstałym z szeregu punktów, które w wypieczonym opłatku wyglądają, jak małe spłaszczone gałki różańca.

Drugi najczęstszy wizerunek baranka stojącego figuruje na jednym z najstarszych znanych nam dotychczas opłatków (ryc. 7), znalezionym w Jurgowie na Spiszu, a wypieczonym w szczypcach z roku 1712. Głowa baranka, zwrócona ku tyłowi i otoczona aureolą, nadaje całej figurce stylizowany charakter. Taki kształt miały właśnie dawne agnuski, odlewane z wosku paschału, rozmiękczonego balsamem i oliwą [38], mające chronić przed ogniem, piorunem, powodzią i innymi przeciwnościami. Wspomina J. Niemcewicz [39],

[38] S.S.D. Słownik obrzędowy. Wilno 1871, s. 2.

[39] J. Niemcewicz: Pamiętniki. T. IV., s. 457.



Ryc. 4. Opłatek z Lipy, pow. Kozienice, z r. 1822.



Ryc. 6. Agnusek na opłatku, z Żeleźnicy, pow. Końskie.



Ryc. 5. Opłatek z Żeleźnicy, pow. Końskie.



Ryc. 7. Agnusek na opłatku z Jurgowa na Spiszu, z r. 1712.



Ryc. 8. Agnusek na opłatku z klasztoru benedyktynek w Łomży.

że za Innocentego IV dawano umierającym do spożycia Agnus Dei namoczony w winie, co przywracać im miało przytomność. Łukasz Gołębiowski notuje zaś, że „powstał ten obyczaj za Urbana V, przeszedł do nas za Zygmunta III... nie było domu, który by w tę świętość nie był zaopatrzony” [40]. Agnuski robiono w Polsce jeszcze w XVI w. Możliwe, że rytowano je już wówczas na „oblatoryjnych ferramentach”, i to w trzech typach podanych powyżej, bo właśnie od tego wieku baranka z chorągiewką przyjmowały częściej jako znak pieczętny różne miejscowości w Polsce i pieczęcie takie zamawiały u krajowych rytowników [41]. Z tych względów stojący agnusek wyciśnięty na małych krążkach należy w Polsce do najciekawszych. Do uzupełnienia jego opisu dodać należy, że baranka tego otacza krąg płomienisty, składający się z płomyków, tj. motywu trzech kresek falistych, schodzących się w jednym punkcie, nadto zaś drugie koło utworzone jest z punktów, a trzecie stanowi pojedyncza linia obwodu.

Trzeci typ to leżący baranek z chorągiewką, jako centralny motyw obfitego, wieńcowego, płaskiego i anaturalistycznego ornamentu kwiatowego. Okaz reprodukowany na ryc. 8 pochodzi z klasztoru benedyktynek z Łomży [42]. Poza tym baranek leżący potraktowany bywa niekiedy jako dno kwiatu i otoczony dużymi płatkami lilii, albo też jako podstawa krzyża.

Wymienione tu wątki form charakterystycznych dla polskiego żelazorytnictwa ludowego ocenione zostały przez profesora historii sztuki J. Mycielskiego jako „ciężkie, bez inwencji, niezgrabne, pobieżne i grube” [43]. Takim „pobieżnym i grubym” ma być np. opłatek z Wrocimowic, pow. Miechów (ryc. 9), z motywem koguta zbliżonym raczej do analogicznych form zdobnictwa ludowego, niż do symbolicznego kura ewangelicznego, towarzyszącego na opłatkach polskich zespołom narzędzi męki. Może o wprowadzeniu tego upostaciowania do opłatków zadecydowały szczątki zamierzchłych wiar. Wszakże kogut był ptakiem słonecznym, symbolem Heliosa-Chrystusa i Zmartwychwstania, ptakiem składanym na ofiarę, odpędzającym demony zła, ptakiem o apotropeicznych własnościach, bliskim wyobrażeniom o śmierci [44]. Przedstawiony na rycinie kogut pochodzi z opłatka fioletowego, a więc przeznaczonego dla bydła, i stanowi niejako uboczny ornament między dwoma krążkami hostyjnymi, towarzyszący krzyżowi wyrastającemu z gorejącego serca obramionego gałęziami kwiatów. Ten ptak, świetny w wyrazie graficznym, jest jako przykład ludowego żelazorytnictwa więcej dla nas wart od wielu „ładniejszych”, bo konwencjonalnych i poprawniejszych w formie wymuskanej, którą tak rozkoszowali się obsługujący fabryki opłatków drugorzędni nazareńczycy, pozbawieni właściwej ludowi prostoty.

W zbiorach polskich zasadniczo mamy do czynienia z dwoma typami opłatków: jeden charakteryzują dwa duże i dwa małe koła, drugi zaś znamionuje wypełnienie powierzchni całego prostokąta przedstawieniem jednej sceny, przeważnie o charakterze pastorałkowym. Ten drugi typ reprezentują opłatki używane do celów świeckich. Stąd cechuje go duża swoboda w graficznym realizowaniu tematu. Typ pierwszy ma układ więcej spetryfikowany. Niemniej w obydwu typach zaobserwować można odchylenia indywidualne.

Oryginalna np. i skądinąd nie znana jest kompozycja cechująca opłatek z Wieliczki, przedstawiający w środkowym kole scenę betlejemską, z obu zaś stron w elipsie (nie w kole) serca w mandorli — resztę zaś w wolnej przestrzeni wypełniają wici roślinne.

Drugim przykładem indywidualnej kompozycji jest rozmieszczenie na całej powierzchni opłatka jednej sceny, np. pokłonu Trzech Króli w owalnym obramieniu z czterema pierzastymi liśćmi po bokach. Układ ten, uwidoczniony na opłatku pochodzącym z Burzyna, pow. Kolno, cechuje linia płynna i falista, charakterystyczna dla rytownika ludowego znanego nam i z innych opłatków (np. ryc. 10).

Najważniejszym wątkiem formy i treści tego drugiego typu opłatków są pastorałki o trzech tematach, obejmujących głównie: szopkę, Trzech Króli i pasterzy.

---

[40] Łukasz Gołębiowski: Lud Polski. Warszawa 1830, s. 274.

[41] Agnusek występował np. na pieczęci Frysztaku w pow. Krosno, w woj. sandomierskim z r. 1563, w Heidelbergu, w woj. malborskim, z roku 1571, Krościenka z r. 1754, Kleszczel, w ziemi bielskiej na Podlasiu, z r. 1782, Brzeska Nowego, zw. Słomianem, w pow. proszowskim, z r. 1789 (Wydane przez Muzeum Narodowe w Krakowie Wittyga: Pieczęcie miast dawnej Polski, zesz. I, II, III, Kraków—Warszawa 1914), Broka w woj. mazowieckim, Zakroczymia, Rychtla w pow. Kępno, a nadto na herbie ziemi wieluńskiej (Dr Marian Gumowski: Herbarz Polski, zesz. I, Poznań—Warszawa oraz tegoż autora: Pieczęcie i herby miast wielkopolskich, Poznań 1932). Samego zaś baranka miały: na pieczęci z r. 1778 Karczew w ziemi czerskiej, a herbie ziemia kaliska (Wittyg: tamże).

[42] W Muzeum Etnograficznym w Krakowie, nr inw. 14156.

[43] Mycielski: op. cit., s. 125.

[44] Józef Gajek: Kogut w wierzeniach ludowych. Lwów 1934, s. 44 i 52.

Rytowane pastorałki
Opłatki jako dokumenty do historii szopki

Ciekawych materiałów do historii szopki polskiej dostarczają nam opłatki. Odczytać w nich można wszystkie ważniejsze stadia rozwojowe szopki od formy lichej stajenki do artystycznie zaprojektowanego pałacu, a jednocześnie jasełka od inscenizacji kościelnej do widowiska świeckiego.

Jasełka, a więc przedstawienie szopki ze żłóbkiem, wołem i osłem oraz pasterzami, nie zostały — jak wiadomo — powołane do życia przez św. Franciszka w roku 1223 w Greccio, jak to wielokrotnie pisano w oparciu o relacje Tomasza Celano, ale wywodzą się z misteriów odgrywanych w Europie już koło wieku X. Od końca XIII w. urządzały je żebracze zakony reguły franciszkańskiej, a więc przede wszystkim minoryci, także żeński zakon klarysek (potem reformaci, kapucyni i bernardyni). Zachowane do naszych czasów dwie figurki jasełkowe z XIV w. z kościoła Św. Andrzeja w Krakowie: Józefa i Marii — wiązać należy właśnie z klaryskami, które z Zawichosta przeniosły się do klasztoru przy tym kościele. W ślad za zwyczajami klasztorów włoskich urządzały one jasełka w emporiach obiegających nawę na wysokości pierwszego piętra, objętych ścisłą klauzurą, a więc dostępnych tylko mniszkom. Lud nie był dopuszczany do ich oglądania.

Tymczasem we Włoszech przechodziły jasełka duże zmiany: z emporiów sprowadzone zostały do prezbiteriów, by oglądać je mógł lud znajdujący się w transepcie i w nawie głównej. W związku z tym przyjęły one układ jednofrontowy. Potem zbliżono je więcej do publiczności wznosząc otwartą trybunę „talamo" na skrzyżowaniu naw przed amboną. Wreszcie z kościołów wyniesiono jasełka na place miejskie, a gminy łożyły fundusze na ich uświetnienie. Szopki otrzymały wtedy inscenizację praktyczną w postaci czterech słupów nakrytych dachem. Ściany ażurowe dawały tłumom zebranym na placu możność oglądania zaaranżowanej sceny, urządzonej zespołowym wysiłkiem miejscowych artystów. Tak przedstawia szopkę malarstwo XV w. i taką jest zasadnicza konstrukcja szopki w XVII w., wyobrażona w stallach kościoła Mariackiego w Krakowie.

Otóż nakreślony powyżej zarys rozwoju szopki odczytać można z opłatków polskich. Szopka przedstawiona na ryc. 11 ma oktogonalny kształt budynku zrębowego, nakrytego płatami kory drzewnej. Tego rodzaju szopy i stodoły, wywodzące się z odległych wieków, przetrwały gdzie niegdzie na terenie Polski do dziś, jako budynki gospodarcze. Dawniej występowały bardzo często i one stały się dla rytownika polskiego wzorem szopki betlejemskiej, „szopy bydłu przyzwoitej, i to jeszcze źle poszytej", w której:

Pajączki snują obicie,
Ze słomy dywan srogi,
Z chust podłych zimne okrycie,
Zamiast puchów barłogi,
Miasto wonnego kadzidła,
Dyszące wyziewy bydła. [45]

W zbiorach polskich jest kilka opłatków z taką szopką ubożuchną, np. z Szalowej, pow. Grybów, z Małego Płocka, pow. Kolno, itp.

Można o nich powiedzieć:

Aleć to ta szopka bardzo licho kryta,
A po większej części wcale nie poszyta.
Wiatry ostre wieją, ogrzać się nie dają. [46]

Tak zwane „talamo" widać w szopce przedstawionej na ryc. 12. Ustawiona została ona, jak widać, w transepcie, a podium w niej stanowi zwykła skrzynia, gospodarski sąsieczek sklecony techniką sumikowo-łątkową. Opłatek ten, jak wskazuje data, wykonany został wprawdzie w r. 1860, ale genezę uwidocznionej na nim szopki należy odnieść do dużo wcześniejszych wzorów włoskich, za czym przemawiają zarówno umieszczone górą emblematy, jako też odzież pasterzy właściwa dla ludności krajów południowych.

---

[45] M. M. Mioduszewski: Śpiewnik kościelny. Kraków 1838.

[46] Kaszycki: op. cit. 378.



Ryc. 9. Kogut. Fragment opłatka z Wrocimowic, pow. Miechów. z r. 1728.



Ryc. 10. Pokłon Trzech Króli. Fragment opłatka z Burzyna, pow. Kolno.

Szopkę o ścianach ażurowych, a składających się z murowanych filarów podpierających strzechę słomianą, przedstawia ryc. 13. Rytownik nie mógł poradzić sobie nie tylko z perspektywicznymi skrótami kapiteli, ale i z pogodzeniem figur ludzkich z architekturą. Wyprowadził więc wszystkie dramatis personae przed szopkę, w niej zaś samej ustawił jedynie żłób dla wołu i osła. Szopkę tę uznać można za punkt wyjściowy szopek polskich, które, odchyliwszy się od zachodnich wzorów umieszczania żłóbka w grocie skalnej, szałasie lub stajence poszytej słomą, rozwijały się na drodze twórczego akumulowania i przetwarzania elementów stylów historycznych, podpatrywanych w lokalnej architekturze. W okresie baroku, gdy Kościół po rozgromieniu reformacji stosował nowe środki cementowania swoich szeregów, inscenizowano szopki, które przemawiać miały do mas przepychem, teatralnymi sztuczkami i naturalistyczną barwnością kostiumów. Umieszczano je wówczas na tle sztafażu z efektowną architekturą, stanowiącą kontrast do krytej strzechą szopki, postawionej na pierwszym planie.

Reminiscencją tego typu szopek jest opłatek przedstawiony na ryc. 14, odciśnięty wprawdzie ze szczypców wykonanych w roku 1821 [47], a używanych w pa-

---

[47]. Kompozycja ta została przetworzona na szczypcach z parafii Floriana w Krakowie w r. 1838.



Ryc. 11. Szopka na opłatku z Szalowej, pow. Gorlice.



Ryc. 12. Pokłon pasterzy. Opłatek z parafii Karola Boromeusza w Warszawie.



Ryc 13. Szopka na opłatku z Wizny, pow. Łomża.



Ryc. 14. Szopka na opłatku z kościoła Marii Panny w Krakowie, z r. 1821.

rafii kościoła M. P. w Krakowie, ale wzorowany na formach dawniejszych. Uwidoczniony w tle zarys murów miejskich baszt, wieżyc i absydy — to reminiscencja czasów baroku, nawiązanie do zwyczaju zapełniania tła szopek kościelnych i Bożych Grobów architektonicznymi sztafażami.

Miłośnicy architektury

Na marginesie szopkarskich pomysłów, nad którymi biedzili się rytownicy popisujący się swą sztuką na małych płytkach żelazek do opłatków, kilka słów należy się miłośnikom architektury odtwarzającym zabytki architektury polskiej. Każdego z nich charakteryzują odmienne cechy. Reprodukowany na rycinie 15 okaz z napisem „Brama ks. Lubomirskich" [48], wykonany był u W. Mirochy w Wadowicach. Przedstawia on XVIII-wieczny zabytek architektoniczny w klasztorze paulinów na Jasnej Górze, na którym wzorował się architekt projektujący bramę w murze okalającym kościół w Jędrzejowie [49]. Pomimo pozornie dużej precyzji wykonania tego żelazorytu, autora jego nie możemy zaliczyć do dobrych rytowników. Wykonana bowiem przez niego brama jest smuklejsza od pierwowzoru, gzymsy i kapitele nad rustyką zostały w niej ze względów technicznych zredukowane, a postacie i obraz w medalionie uproszczone. Za to rytownik upiększył fryz szeregiem kwiatów lilii odciśniętych, a raczej wkutych za pomocą stempla pobijanego młotkiem. Także kamienie rustyki oraz duże gwiazdy na niebie wybijał stemplem. Całość ma charakter płaskorzeźby.

Natomiast czystym rytownikiem był autor żelazorytów przedstawiających kościół w Kalwarii Zebrzydowskiej oraz kościół na Jasnej Górze. Posługiwał się on rylcem, którym rył grube linie architektury okrągło zakończoną puncą, nadającą się dobrze do drążenia wypukłych form kopuł i drzew, a nadto stemplem w kształcie gwiazdki, którym z upodobaniem urozmaicał niebo. Klasztor Kalwaryjski pochodzący z roku 1603—9 i 1654—66 przedstawił on od strony wschodniej, trafnie utrzymujące jego proporcje (ryc. 17). Nawet pewne szczegóły, pomijając konieczną w tak prymitywnym rysunku redukcję kształtu, otrzymują w tym żelazorycie właściwy wyraz, np. kółko na III kondygnacji wieży lewej oznacza zegar. W tymże miejscu na wieży prawej znajduje się, jak widać, okno. Kółko zaś w szczytowym punkcie tympanonu fasady oznacza okno

[48] Muzeum Etnograficzne nr inw. 14438.

[49] Prace Komisji Historii Sztuki, t. V PAU, 1934. Sprawozdania s. XLIX i LII (fig. 46 i 47), komunikat prof. dra A. Bochnaka „Rzeźby z VIII w. w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach".



Ryc. 15. Brama ks. Lubomirskich. Opłatek wykonany u W. Mirochy w Wadowicach.

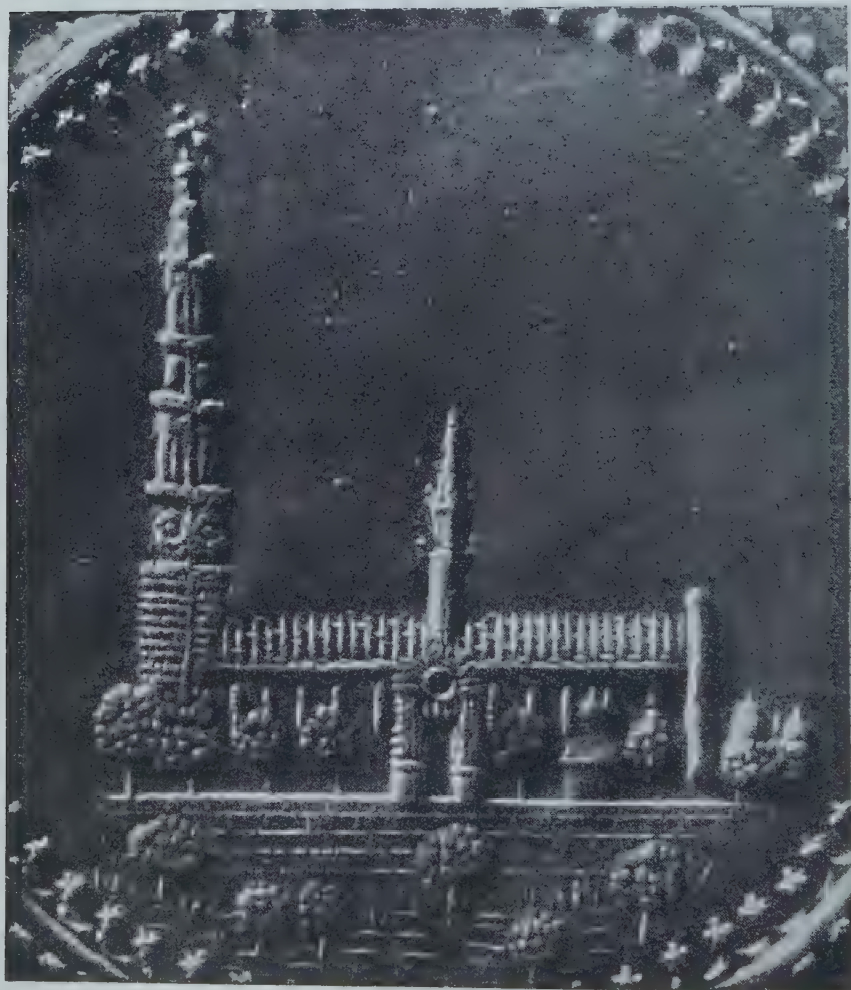
okrągłe, podwójne linie oddzielające fasadę nawy głównej od wież oznaczają podwójne kolumny, pionowe zaś szczeble pod oknem środkowym I piętra są graficznym znakiem wyrażającym balustradę ganku. Trafnie zaznaczone są dwa piętra budynku klasztornego od strony prawej, sygnaturka sytuowana daleko od fasady kościoła, a odsunięcie baszty-kaplicy od masywu wieży lewej, gdyż w rzeczywistości obiekt ten jest inkastelowany w mur obiegowy. Są jednak w rysunku odstępstwa od rzeczywistości. To drobiazg, że baszta-kaplica po lewej nie ma dachu mansardowego, ważniejsze jest to, że taką samą budowlę postawił rytownik po prawej stronie kościoła, na tle zabudowań klasztornych — ot, tak, z upodobania do symetrii. Pominął zaś imponujące schody tarasowe oraz ogrodowe rozwiązania terenu przed kościołem, dał natomiast u podnóża kościoła nic nie wyrażającą plamę. Mozolnie wbijał tępą puncę punkt obok punktu — chciał może przedstawić drzewa, trawnik lub wprost ziemię, ale w rezultacie nic mu nie wyszło z tej dłubaczki.



Ryc. 16. Kościół na Jasnej Górze. Opłatek wykonany u W. Mirochy w Wadowicach.



Ryc. 17. Kościół w Kalwarii Zebrzydowskiej. Opłatek wykonany u W. Mirochy w Wadowicach.



Ryc. 18. Kościół na Jasnej Górze. Fragment opłatka z Szydłowca.

Spod ręki tegoż rytownika wyszedł również kościół Jasnogórski (ryc. 16), charakteryzujący się analogicznym typem graficznego wyrażania formy.

Całkiem inny wyraz cechuje tenże kościół (ryc. 18), ale wykonany w kole jednego z krążków opłatkowych. Jest to jakby przypomnienie fantazyjnych robót z cukru, które w czasach saskich zdobiły z wątpliwym efektem stoły magnackie, nakryte do uczty. Potem te cudactwa ustąpiły miejsca wyrobom tragantowym. Twórca żelazek do opłatków mających grać rolę pamiątek z Częstochowy wzorował się także na piernikach odpustowych, zdobionych masą kartoflaną, nakładaną przy pomocy rożka piernikarskiego. Analogie do tych wyrobów narzucają się nam wskutek tego, że autor tego opłatka zadowolił się tylko ogólnymi proporcjami odtwarzanej formy architektonicznej, a wyżywał się głównie w zdobniczych efektach, przeobrażając okna w obwarzanki, dach w grzebień, a drzewa w kwiaty. Ornamentalny układ całości dobrze jednak odpowiada celom, jakim ten opłatek miał służyć, a mianowicie pamiątkarstwu odpustowemu.

Trzej Królowie

Z rodowodem Trzech Króli wiąże się dość zawiła historia: w ewangelii Mateusza (2, 1—12) jest wzmianka tylko o magach, prowadzonych przez gwiazdę do Betlejem. W V w. papież Leon I (440—461) awansował tych magów na królów, a z trzech podarunków — złota, mirry i kadzidła — wywnioskował ich liczbę, ale dopiero w VIII w. podał ich imiona anglosaski historyk Kościoła, Beda [50]. On też był autorem „Błogosławieństwa" Trzech Króli, mającego odwracać wszelkie zło: „Gaspar fert myrrham, tus Melchior, Balthasar aurum, Haec tria qui secum portabit nomine regum Solvitur a morbo Christi pietate caduce" [51]. W XIV w., jak pisze Jan z Hildesheim, pielgrzymi pocierali o ich grób, znajdujący się w katedrze kolońskiej, pieniądze, które potem jako cudowne sprzedawali Hindusom. [52] W XV w. zanotowano, że kto Trzech Króli przywołał, wszelkie życzenia mu się spełniały — „durch die ere heyligen drey Kungk" [53]. W XVIII i XIX w. drukowano miedziorytowe obrazki trzechkrólowie, które przybijano na drzwiach stajni jako apotropeje lub noszono przy sobie jako amulety.

Na tle tych wierzeń, które przez wiele wieków zataczały szerokie kręgi, wykraczające poza teren Europy, zrozumiałe jest zadomowienie się Trzech Króli w pastorałkach i opłatkach — tym bardziej że wyobraźnię ludu pobudzała związana z tymi postaciami powabna egzotyka.

> Królowie jadą z wielką paradą. [54]
> Murzynowie, Arabowie, z Tarsu to są królowie
> Nauczeni, oświeceni Melchior i z Baltazarem
> Gaspar z znacznym złota darem. [55]

Albo:

> ...Ogromne słonie, kosztowne konie,
> Straż mnoga,
> Dźwigają dary, cenne ofiary
> Do proga. [56]

Na tych egzotycznych gości patrzą autorowie pastorałek i opłatków przez pryzmat stosunków polskich:

> Jadą królowie,
> Wielcy panowie,
> Magnaty
> Blask od kamieni,
> Szaty w czerwieni
> Bogatej. [57]

Oczywiście chłopi zejść im muszą z drogi. Zresztą i w kolędzie śpiewa się:

> Wara, chłopy, od tej szopy. [58]

Również i przez rytownika poczet służby królewskiej i straży przybocznej zepchnięty został bodaj w sam róg płytki żelaznej (ryc. 20). Rysuje się on sylwetowo na tle gór o fantazyjnie gibkim zarysie. Z boku dwa szeregi równoległych kresek, które wedle konwencji przyjętej w rysunkach prymitywnych wyrażać mają krzaki. Majestatycznie zza tych krzaków wynurzają się wielbłądy, rysowane śmiałą, syntetyzującą linią oraz postacie ludzkie zgeometryzowane w kształcie. Gruby rylec nie pozwalał rytownikowi na zabawę w wyrażanie szczegółów miniaturowej sceny. Nie szukajmy tu ani twarzy, ani rąk, ani dłoni lub fałdów szat. Niemniej wszystko rozumiemy: głowa — to pół elipsy, nakrycie głowy — to drugie pół albo kwadrat, ręka — to prostokąt; wiemy, co te postacie robią i stwierdzamy, że są świetnie skomponowane. Rytownik z niepospolitą swadą, choć w lakonicznym skrócie, nadał swym kreskom sens plastyczny.

Inny znów rytownik, wykuwając Trzech Króli na płycie szczypców opłatkowych, posługiwał się swą puncą w ten sposób, że w efekcie otrzymał nie kreskę, lecz formę płaskorzeźbioną. Wkuwał więc narządkiem swym równoległe żłobki, układane rytmicznie wzdłuż korpusu lub kierunku szaty, wyrównywał i wygładzał łożyska tych żłobków i dzięki temu otrzymywał miękkie, rytmicznie rozstawione wypukłości (ryc. 21). Pokusił się przy tym o szczegóły twarzy, o różny kształt głów, choć należących do jednego typu fizycznego, a nadto wyrytował nie tylko ręce, ale i dłonie z palcami, choć o jednym schemacie. Przy tym pierwszemu i trzeciemu królowi nadał taki sam gest rąk i taki sam kształt koron — obie bowiem zrobił z „pałkami" osadzonymi na dwóch obręczach. Wymienione tu cechy formalne, tak często stwierdzane w sztuce ludowej, wyrażone zostały z dużą prostotą. Królowie w chłopskiej interpretacji zobrazowani zostali jak kukiełki szopkowe nie pozbawione prymitywnego patosu. Rytownik nadał królom gest chłopski i kazał im tak się zachowywać, jak sobie wyobrażał obycie panów. To samo czytamy w pastorałce:

> Pierwszy mu oddaje złoto,
> Mówiąc, że już nie dba o to. [59]

---

50 Wilh Pessler: Handbuch der deutschen Volkskunde (Spamer, Sitte und Brauch), s. 150.

51. Tamże.

52. Tamże.

53. Biblioteka Państwowa w Monachium. Kodeks Germ. 504, r. 1475.

54 Mioduszewski: op. cit., s. 780.

55. Tamże, s. 422.

56. Kaszycki, s. 311.

57. Tamże.

58. Tamże, s. 256.

59. Mioduszewski, s. 426.



Ryc. 19. Trzej Królowie. Opłatek z Mikołowa.

Ryc. 20. Karawana. Fragment pochodu Trzech Króli. Opłatek z Mikołowa.



Ryc. 21. Pokłon Trzech Króli. Opłatek z Szydłowca.

Wprawdzie słowa te nie należały do uprzejmych, ale w pojęciu chłopskiego czy plebejskiego rytownika król nie mógł się inaczej zachowywać. Złożył złoto, powłóczystym gestem ręki i podniósłszy sztywno głowę do góry powiedział: nie zależy mi na tym! A przedstawiony na obrazku trzeci, dumnie kroczący król powie zapewne: znaj pana! Bo on, choć trzeci, nie może się uważać za gorszego od pierwszych.

Na innym zaś opłatku Trzej Królowie, przybywszy do szopy składającej się ze strzechy wspartej na renesansowych filarach (ryc. 13), przypominają pastorałkę o przewadze pierwiastków narracyjnych nad muzycznymi:

Będąc blisko szopy, że poszyta w snopy,
Bardzo się nadziwili, idą na pokoje,
Widząc bydląt dwoje,
Myślą, że pobłądzili. [60]

Te trzy postacie skopiował ludowy rytownik przetwarzając formę płaskorzeźbioną na linijną (ryc. 10), naśladując niby układ figur i rodzaj szat, a w rzeczywistości tworząc kompozycję o całkiem innym wyrazie. W splocie falistych linii stopił trzy postacie w jedną zwartą formę. Tylko złożona na ziemi korona i mirra w puszce dowodzi, że to jednak Trzej Królowie

Koronę składają,
Na twarz upadają
Nieba koronaci,
A indygienaci. [61]

[60] Mioduszewski, s. 432.
[61] Kaszycki, s. 119.

P a s t e r z e

Podpisana przez Bartłomieja Baczeńskiego płyta żelazna do opłatków przedstawiała „Pokłon pasterzy", którzy z laskami i koszykami weszli do szopki, przyklękli, a jeden z nich ofiaruje jagnię. W tle drzewo, w dali miasto otoczone murem, na odwrocie napisy łacińskie, wybrane oczywiście nie przez rytownika: „Cognovit bos possesorem suum et asinus praesepe Domini sui", „Pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem".

Są jednak opłatki, choć nie podpisane i mniej upstrzone łaciną, ale więcej odpowiadające treści polskiej legendy:

Wypada wśród nocy ogień z obłoku.
Dumają pasterze w takim widoku.
Każdy pyta co się dzieje?
Czy nie świta, czy nie dnieje,
Skąd ta łona bije tak miła oku? [62]

Na opłatku przedstawionym na ryc. 22 pasterze przyjmują właśnie pozę mającą w teatralny sposób wyrażać osłupienie. Dwóch padło na kolana, jeden zaś dłoń przyłożył do czoła, by lepiej widzieć ową „łonę". Pasterze nie mają kapeluszy. Prawdopodobnie w pośpiechu zostawili je w szałasie [63]. Odziani są w kuse górnice, spodnie obcisłe okręcone rzemieniami powyżej łydek. Obuci więc są, jak mówią górale, „po wirchu".

[62] Mioduszewski, s. 433.
[63] Jedna ze starych kolęd góralskich śpiewanych na Żywieczczyźnie wspomina:
„Porwoł sie jeden zwartka za nami,
Zabocył w chałpie butów z gaciami."

Ryc. 22. „Jakaż to gwiazda błyszczy na wschodzie?”. Opłatek z Burzyna, pow. Kolno.



Ryc. 23. „Bracia, patrzcie jeno, jak niebo goreje”. Opłatek z Szalowej, pow. Gorlice.



Ryc. 24. „Pasterzu, pasterzu, czy widzisz tam, o, tam...“ Opłatek z Małego Płocka pow. Kolno.



Ryc. 25. Pokłon pasterzy. Opłatek z Zabrzegu, pow. Bielsko Śl., z r. 1871.



Ryc. 26. Pokłon pasterzy. Opłatek z Zawoi, pow. Wadowice.

Pod względem technicznym opłatek z pasterzem jest czystym rytem, nie wykazującym nigdzie tendencji do wklęsłorzeźby: teren, na którym stoją palmy, pokrywają pasma równoległych, cienkich kresek, postacie zaś obrysowane są grubym konturem, natomiast w rytowaniu uwłosienia głów posługiwano się puncą pozostawiającą po sobie wełniste ślady. Forma postaci, aczkolwiek zróżnicowana w sylwecie, charakteryzuje się pożywką elementów schematystycznych. Widać to w jednakowo rysowanych twarzach wraz z ich częściami składowymi, np. okiem umieszczonym wysoko pod brwią, w obarzankowym zakończeniu rękawów, w fałdowaniu górnicy itd.

W scenach pasterzy na opłatkach bardzo znamienne jest upozowanie postaci: wszyscy przyklękli w osłupieniu, tylko jeden stoi, rękę przyłożył do brwi, by lepiej widzieć przez ciemność nocy. Jemu to każą mówić pastorałkowi poeci:

> Bracia, patrzcie jeno, jak niebo goreje!
> Pewnie coś dziwnego w Betlejem się dzieje. [64]

Opłatki przedstawione na ryc. 23 i 24 łączy wiele cech wspólnych. W obydwu jeden z pasterzy stoi, patrzy na gwiazdę rzucającą promienie na szopkę, która znajduje się na pierwszym planie i zbudowana jest jakby z rurek trzciny wodnej. Inni zaś jego towarzysze klęczą, co ma wyrażać osłupienie. Pasterze odziani są przeważnie w archaiczne koszulki typu poncho, wdziewane przez głowę, a uszyte ze skór baranich, niektórzy tylko noszą koszule z płótna lub wprost przepaski. Na obydwu okazach opłatków niebo strojne jest w gwiazdy i księżyc o człowieczym zarysie twarzy. Tu i tam pasterze są bosi i obnażeni po uda. Ale kompozycja na obydwu okazach odmienna.

Niezawodnie autorowie tych żelazorytów, dających odciski na kształt płaskorzeźby, posługiwali się w swej pracy gotowymi rycinami, prawdopodobnie włoskiego pochodzenia. Trudno orzec coś pewnego o genezie ich graficznej formy lub w ogóle o ich pochodzeniu. To pewne, że mamy tu do czynienia z kopistami zdolnymi, ale pozbawionymi własnej inwencji artystycznej. Umieli oni odrobić wcale poprawnie twarze, dość zręcznie odrysować postacie, wymodelować anatomiczną formę ciała ludzkiego, ale stawali bezradni, gdy wypadło im dodać coś nowego od siebie. Niedołężnie i po prostacku nasiekana jest ziemia na ryc. 23, a bardzo naiwnie skonstruowana szopka. To samo można powiedzieć o rycinie 24, gdzie kamienie przed pasterzami, wyglądające jak gałki, wybijane były brutalnymi uderzeniami puncy, gdzie stok górski poryty w równoległe żłobki wygląda, jakby obłożony był plecionką z łoziny, a drzewa mają charakter rysunku schematycznego, właściwego dzieciom. Są to mianowicie powbijane w ziemię słupki, do których z obu stron symetrycznie przyczepiono gałęzie. Otóż ten stop maestrii i infantylnego prymitywizmu z zaawansowaniem w realistycznym rysunku — deprecjonuje te dwa okazy jako dzieła twórcze.

Z kolei, jak w szopce, zmienia się scena. Pasterze

> Krokiem śmiałym i wesołym,
> Idą, by uderzyć czołem. [65]

---

[64] Kaszycki, s. 40.

Ale do tego Betlejem wiedzie droga w jakieś błędne zakola. Kiepski geograf układał trasę do tej ziemi judzkiej i niepotrzebnie zmamił pasterzy. Szli do Betlejem, kręcąc się koło Krakowa, jakby ich diabeł Boruta nocą po błotach wodził.

Ot, trzeba iść do Wieliczki, potem do Pińczowa,
A z Pińczowa na Bielany, potem do Głogowa,
Zaś z Głogowa do Mogiły — będzie już pół drogi.
Weźmiesz z sobą ze dwa sadła, by smarować nogi.
Zaś z Mogiły do Szkalmierza, a potem na Tyniec,
A zaś z Tyńca do Betlejem, to już koniec drogi. [66]

Wreszcie przyszli do szopki. Opłatek, bezspornie ludowy, przedstawiony na ryc. 25, wykonany w roku 1871 przez człowieka prostego, tchnie urokiem prymitywu jak kolęda kantyczkowa. Rozpoznajmy figury: na prawo postać z brodą — to niewątpliwie św. Józef, a na lewo — to ma być Matka Boska? Gdzież tu charakterystyczny, grecki morfarion, a polski rąbek? Wyjaśnia to kolęda:

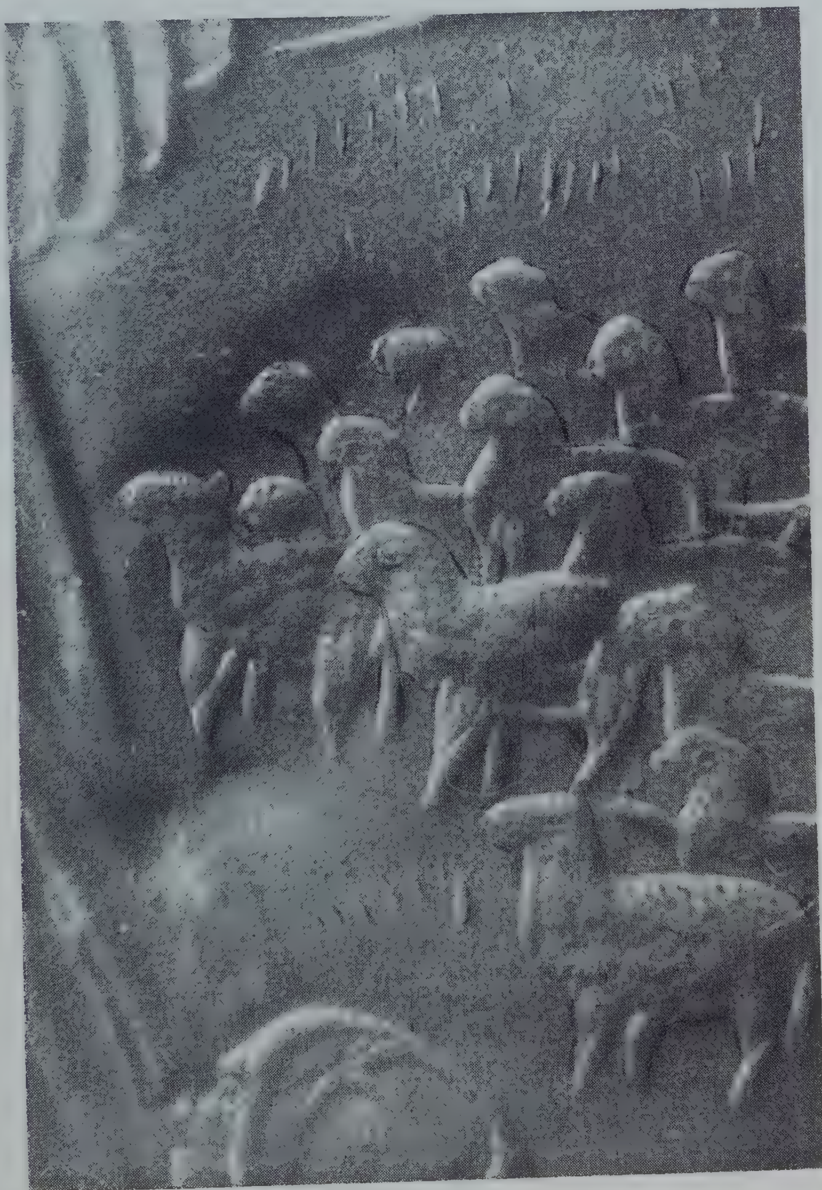
Bo ubogą była,
Rąbek z głowy zdjęła,
Którym dziecię owinąwszy
Siankiem go okryła. [67]

Istotnie, na opłatku naszym dziecię owinięte jest rańtuchem i okryte sianem, pod które wtyka nozdrza dwoje zwierząt: pierwsze bez rogów — to osioł, a drugie z rogami — to wół. Po cóż to czynią?

Parą zagrzewają Pana
Na ubogiej wiązce siana. [68]

Na opłatku znalezionym w Zawoi, pow. Wadowice, a przedstawionym na ryc. 26 występują obok siebie dwie techniki: jedna, podstawowa, wyrażająca się we wgłębnym wykuwaniu całej formy i jej elementów składowych celem uzyskania odcisku wypukłego, oraz

[65] Kaszycki, s. 43.
[66] Tamże, s. 442, 443.
[67] Tamże, s. 108.
[68] Tamże, s. 415.



Ryc. 27 Kierdel. Fragment opłatka z Mikołowa.



Ryc. 28. Fragment opłatka z parafii Karola Boromeusza w Warszawie, przedstawiającego pokłon pasterzy

druga, poboczna, wyrażająca się w linijnym rytowaniu szczegółów drugorzędnych, np. fałdów. Autor tej sceny chciał się popisać, czym umiał, jak ów anonimowy autor kantyczkowej kolędy:

Alter sumpsit kobiałkę albo furum miodu,
Ne forte moriatur to panię od głodu.

Ale zdolność rzemieślnicza nie zawsze idzie w parze ze zdolnością indywidualnego wypowiedzenia się w formie artystycznej. Tak właśnie jest i tutaj.

W związku ze scenami pasterzy poruszyć należy zagadnienie przedstawiania zwierząt na opłatkach, a w szczególności owiec oraz bydląt towarzyszących wszelkim szopkom betlejemskim: wołu i osła. Analiza form animalistycznych w pracach żelazorytników ludowych wiedzie do ciekawych spostrzeżeń. Z ryc. np. 27, przedstawiającej kierdel owiec, widać, że rytownik wyrobił sobie jeden schemat rysunkowy owcy i powtórzył go 14 razy. Uzyskał tym sposobem stado, w którym wszystkie osobniki zwrócone są profilem w lewo, a różnią się od siebie tylko perspektywicznym kryciem jednej owcy przez drugą, dalszej przez bliższą, albo drobnymi, czasem przypadkowymi odchyleniami powtarzanego konturu od jednego wyuczonego wzoru. Zresztą stosowana tutaj perspektywa nie polega na zaznaczaniu skrótów wielkości kształtów proporcjonalnie do ich odległości, lecz jedynie na stwierdzaniu, że oko nasze nie może ogarniać w pełni tego, co zakrywają kształty na planie bliższym. Niewolnicza zależność od jednego schematu nie pozwoliła rytownikowi na wprowadzenie choćby jednego barana do stada, aczkolwiek doprawienie krętych rogów do głowy owieczki nie nastręczało chyba żadnych trudności technicznych. Nie pozwoliła mu ona również na zwrócenie głowy choćby jednej owieczki na prawo.

Najczęstszymi zwierzętami występującymi na opłatkach są nieodłączne od wszelkich jasełek „dwoje zwierzęta, nieme bydlęta" — wół i osioł. Wyraz tych stworzeń jest różny. Wół w szopce to nie Łukaszowe godło lub symbol, lecz po prostu nieme zwierzę stajenne:

Wół ten ni to mistyczny,
Ni apokaliptyczny —

śpiewa się w jednej z kolęd[69]. Niemniej jednak głowa wołu na opłatku przedstawionym na ryc. 28 naśladuje głowę ludzką: oczy głęboko osadzone, myślące, skupione, a między nimi rozmieszczony długi nos. Jest w tej fizjognomii zwierzęcia coś z człowieka bo przecież wół pastorałkowy wespół z osłem nosi w kolędzie taki sam tytuł, co chłop pańszczyźniany. Wiadomo — szlachcic był „urodzony", a chłop „pracowity", w kolędzie zaś śpiewa się:

W szopie leży powity
Wół z osłem pracowity. [70]

Gdzie indziej przyznaje mu się rozum większy od rozumu ludzi bogatych:

Czego nie uznali
Ludzie źli, zuchwali,
Poznają wół, wół, wół, wół, wół dwurogi,
osieł biedny, człek ubogi. [71]

Zgodnie z taką charakterystyką zwierzęta te zachowują się w szopie jak stworzenia rozumne. Naśladując pasterzy —

Nieme bydlęta: już osioł z wołem
Oddają ukłon oraz biją czołem. [72]

Słusznie więc drzeworytnik nadał wołu nie pysk, lecz twarz. Tak bowiem nakazała mu treść pastorałek i uczucie serdeczne, z jakim lud odnosi się do tych bydlątek. A przy „wołku cierpliwym" zyskał także na czci i poważaniu towarzyszący mu osiołek. W kolędach traktuje się go również jak człowieka, jak przyjaciela. Zaprasza się go nawet do stołu:

Osiołek, osiołek pośpołu
Będzie jadł, będzie jadł z jednego stołu. [73]

[69] Kaszycki, s. 18.
[70] Tamże, s. 245.
[71] Tamże, s. 362.
[72] Tamże, s. 415.
[73] Tamże, s. 89.



Ryc. 29. Wół i osioł. Fragment opłatka ze Skalbmierza.



Ryc. 30, Szopka na opłatku z Burzyna, pow. Kolno.



Ryc. 31. Opłatek z Wizny, pow. Łomża.

Na ogół wszędzie wół rytowany jest udatniej od osła, którego kształt mniej był znany rytownikom. Jedynie na opłatku przedstawionym na okładce jest odwrotnie: osioł, narysowany nader ogólnikową linią, ma charakterystyczne kształty swego gatunku, natomiast wół wydaje się zgoła innym zwierzęciem. Zarówno kształtem głowy, pyska, szyi i rodzajem uwłosienia. Rytownik stworzył tutaj — zresztą ciekawy pod względem formalnym — konglomerat elementów anatomicznych, właściwych wielbłądowi, lamie, wołu i owcy, popisując się znajomością zoologii, jak ów bezimienny autor kantyczkowej kolędy popisywał się łaciną:

In Betlehem asinus cum bove klękali
Pana swego halitu oris zagrzewali.

Gdzie indziej znów, jak np. na okazie ze Skalbmierza (ryc. 29) żelazorytnik wydobywa wiele uroku nie tyle przedstawieniem pięknej grzywki na czole wołka i pięknej gałki włosia między rogami, wypieszczonej rękami pasterzy, ile świetną kompozycją form opartą na proporcji wielkości elementów oraz stosunku tła do konstruktywistycznego układu takich rzeczy, jak grzebień promieni, fragment łuku i drabina, zza której „wół, osioł, wół, osioł głowami kiwają".

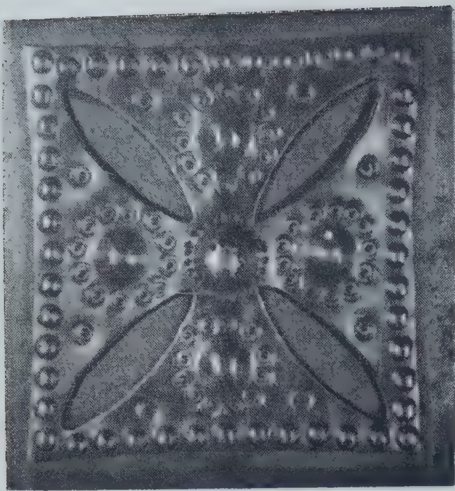
Możliwe, że swoboda w posługiwaniu się różnymi, a zawsze trafnymi formami tych „dwojga bydlątek", wywodzi się z częstego rycia postaci wołu na tłokach pieczętnych wielu miejscowości i ziem w Polsce [74]. Dowodziłoby to związku warsztatu żelazorytnika z dorobkiem innych pokrewnych rzemieślników, parających się z trudnościami wyrażenia artystycznej formy w metalu.

[74] Głowa wołu była w Polsce dość częstym godłem wielu miejscowości, np. na pieczęci Bobrowników w Ziemi Dobrzyńskiej z r. 1533, Chojnic z r. 1571 i 1593, Chotla z r. 1581, Knyszyna w pow. Białystok z r. 1578 i 1778 (Wittyg, op. cit.), nadto Tykocina, Ryczywołu, pow. Oborniki. Głowa żubra zaś znajdowała się np. na pieczęci Dąbrowy, pow. Sokółka, Zambrowa, Ziemi Grodzieńskiej, Bielska Podlaskiego z 1574 r. itp. (Gumowski, op. cit.)



Ryc. 32. Fragment opłatka z Lipy, pow. Kozienice.

Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie fotografował Michał Maśliński.



Ryc. 1. Krzyż kawalerski na obojczyku zbroi husarskiej (patrz ryc. 4). Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Wielkość naturalna. Fot. Z. Malinowski.

ORNAMENTYKA LUDOWA NA ZBROJACH HUSARSKICH

ZBIGNIEW BOCHEŃSKI

W wydanej przed wojną pracy o krakowskich klejnotach ludowych opublikował Tadeusz Seweryn kilka rysunków z tzw. krzyżów kawalerskich, występujących na napierśnikach zbroi husarskich i na ryngrafach dewocyjnych, upatrując w tym motywie, a zwłaszcza w jego równoramiennej formie i w sposobie rozmieszczenia ornamentów — pierwowzór ozdobnych krzyżów ze srebra, bakfonu czy mosiądzu, używanych przez lud z okolic Krakowa do ozdoby stroju jeszcze na początku bieżącego stulecia (ryc. 1, 2 i 3).[1]

Dzisiaj, kiedy badania nad sztuką ludową i wszelkiego rodzaju rodzimą wytwórczością nabrały rozmachu, poszerzając swój zakres i pogłębiając zagadnienie, spostrzeżenie Seweryna pobudza do szczególniejszego zainteresowania się tą ciągle jeszcze mało znaną dziedziną, jaką jest dawne polskie uzbrojenie. O płatnerstwie naszym bowiem wiemy tak mało, że nie podobna związać dochowanych w naszych zbiorach zabytków z jakimś bliżej określonym ośrodkiem wytwórczym.

Wiadomo co prawda, że w niektórych miastach istniały warsztaty płatnerskie czy pancernicze[2], że przeważnie działały one w ramach wspólnych cechów, łączących rzemieślników-metalowców, znamy nawet szereg imion i nazwisk płatnerzy, wiemy także, że mieszkańcy niektórych wsi i miasteczek trudnili się wyrobem pewnych rodzajów uzbrojenia ochronnego. Wiemy m. in., że w ośrodku kieleckim działał hutnik Włoch — Jan Hieronim Cacci, który dostarczał różnorakiego oręża dla wojska Zygmunta III; że konstytucje sejmowe z początku w. XVII, nakazały niektórym miastom sprowadzenie i utrzymywanie rzemieślników wyrabiających oręże. Ale mimo to produkty płatnerstwa w formie okazów niewątpliwie polskiego pochodzenia, na jakie w naszych zbiorach patrzymy, zawieszone są właściwie w próżni. Nie umiemy sobie odpowiedzieć, gdzie je wykonano, spod czyjej wyszły ręki, a nawet nie zawsze jesteśmy w stanie z całą pewnością określić dokładniej czas ich powstania.[3]

Ostatnie lata przyniosły wprawdzie niejedną cenną publikację na temat dawnego przemysłu i rękodzieła[4], mimo to jednak w dziedzinie wytwórczości uzbrojenia ochronnego skazani jesteśmy w dalszym ciągu na nikły zasób niewiele mówiących wiadomości źródłowych. Zmuszeni jesteśmy zatem w rozważaniach naszych wziąć pod uwagę same zabytki, których znaczenie jako materiału badawczego ze stanowiska bronioznawcy wysuwa się na plan pierwszy. Spośród nich do najbardziej wymownych należą zbroje, czy raczej półzbroje husarskie, takie właśnie, na których napierśnikach T. Seweryn dostrzegł pierwowzory ludowych krzyżów podkrakowskich. One to, obok łuskowych karacen z czasów Sobieskiego, mają najwięcej cech rodzimego charakteru.

Półzbroje, o których mowa, należą do typu wybitnie użytkowego uzbrojenia ochronnego, dostosowanego praktycznie do potrzeb polskiej taktyki bojowej i dającego możliwie największą swobodę ruchów przy równoczesnym dostrojeniu do charakteru „ciężkiej" jazdy uderzeniowej, jaką była w owym czasie polska husaria (ryc. 4). Nie będę tutaj poruszał zagadnienia

[1] T. Seweryn: Krakowskie klejnoty ludowe. Kraków 1935, str. 25.

[2] J. Kołaczkowski: Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków i Warszawa 1888. Pracowicie zebrane, ale chaotycznie i niekrytycznie podane, skąpe zresztą, są wiadomości te w stosunku do wymagań dzisiejszej nauki przestarzałe i całkiem niewystarczające. Niemniej nie można pominąć milczeniem tego dzieła i z konieczności, w braku innych źródeł, trzeba z niego jeszcze korzystć.

[3] Do wyjątków należy bechter wykonany w r. 1580 w Poznaniu, jak o tym świadczą napisy i liczby na kółkach plecionki i zdobiących go płytkach. Por. W. Rose: Behörderliche Beschau-, Sarwürcher- und Eigentümermarken auf okzidentalischen Maschepanzern. Zeitschrift f. Historische Waffen- u. Kostümkunde, XII, Berlin 1929—1931, Tfl III, str. 103.

[4] B. Zientara: Dzieje małopolskiego hutnictwa żelaznego XIV—XVII w. Warszawa 1954; H. Samsonowicz: Rzemiosło wiejskie w Polsce XIV—XVI w. Warszawa 1954.

genezy form półzbroi husarskiej, powstałej w okresie od czasów Batorego do Władysława IV przy współdziałaniu wzorów węgierskich, zachodnio-europejskich i wschodnich, które na gruncie polskim w sposób swoisty przekształcone i uzupełnione, dały w ostatecznym wyniku całość wysoce oryginalną i charakterystyczną.[5] Zajmę się tylko stroną zdobniczą, jako wiążącą się z zagadnieniem polskiej sztuki ludowej.

Dekor naszych półzbroi polega głównie, choć nie wyłącznie, na zespole mosiężnych lamówek, guzów, rozetek, medalionów i tym podobnych ozdób, które bywają niekiedy, ale raczej bardzo rzadko, złocone. W oparciu o styl tych zdobin można określić w przybliżeniu czas wykonania większości zabytków, przy czym te z nich, w których dekorze znalazły wyraz pewne elementy z epoki Ludwika XIV i Regencji, wiąże się z ostatnią ćwiercią wieku XVII lub pierwszą XVIII. Jako starsze określane są zazwyczaj półzbroje, na których występują zespoły zdobin odmiennych, związanych z wcześniejszą fazą rozwoju form poszczególnych części samych zbroi, a których cechy charakterystyczne poznamy poniżej. Okazy te można teoretycznie datować na czas około połowy XVII stulecia, a nawet jeszcze wcześniejszy. Rodzaj oraz wykonanie techniczne właściwego dla nich wystroju wprowadzają od razu w sedno interesującego nas zagadnienia.

Stopień, w jakim dekor występuje na poszczególnych okazach, jest bardzo różny. Zasadniczo napotyka się go na wszystkich częściach zbroi (ryc. 4), a więc na napierśniku, naplecznik, obojczyku, naramiennikach, karwaszach i nabiodrkach, o ile się one dochowały. Nie brak go też na należącym do zbroi szyszaku. Czasem jednak dekor zredukowany jest do minimum i wtedy pojawia się prawie wyłącznie w postaci mosiężnych główek guzów, kilku rozetek i tzw. krzyża kawalerskiego, występującego w różnej formie jako godło stanu rycerskiego na każdym napierśniku czy nawet obojczyku husarskim.

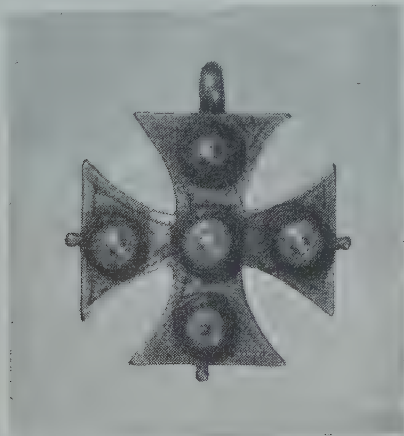
Mosiężne guzy, lamówki, rozety i medaliony, jakkolwiek dają zasadniczy efekt dekoracyjny, nie są — jak wspomniałem — jedynymi szczegółami wystroju. Obok nich bowiem występuje nieefektowny i ubogi, ale przecież zasługujący na uwagę dekor wykonany na samym żelazie. Ponieważ ten sposób zdobienia był niewątpliwie stosowany tuż po wykuciu i przeszlifowaniu poszczególnych części zbroi, przed przystrojeniem ich w ozdoby z blachy mosiężnej i przed zmontowaniem w całość, pierwszy też powinien być rozpatrzony.

Zdobienie takie występuje w formie pasm biegnących wzdłuż folg kirysu lub (rzadziej) naramienników, przy czym pasma te składają się przeważnie z motywu gęsto i skośnie wybijanych kresek, ujętego w dwie poziome linie, którym towarzyszą szeregi drobnych, również wybijanych kółeczek (ryc. 5 i 6). Czasem napotyka się same kółeczka (ryc. 7), czasem różnią się one wielkością i wtedy kółeczka mniejsze tkwią wewnątrz większych. Niekiedy, zwłaszcza gdy brzegi folg są powycinane w zęby, kółeczka układają się po trzy lub też pojedynczo u każdego wrębu. Tworzą one wówczas część dekoru, składającego się z drobnych punkcików, biegnących podwójnymi lub pojedynczymi szeregami wzdłuż zębatego brzegu folgi (ryc. 7 i 8).

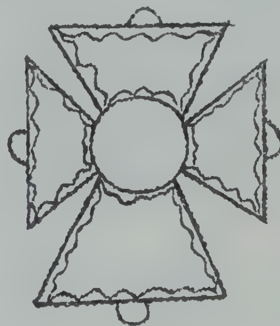
Opisane motywy zdobnicze, złożone z kresek, kółek i punktów, wykonywane były niewątpliwie za pomocą ostro zakończonych narzędzi (stempelków) na podgrzanym dla tym lepszej podatności żelazie. Na ogół trzymają się one wyżej opisanych schematów, a ilość odmian jest bardzo ograniczona.

Rozmaitość natomiast wystroju wykonanego z mosiężnej blachy jest bardzo duża. Pewne motywy — jak np. linia wykroju ozdób występujących na napierśnikach u góry pod wycięciem na szyję i po bokach na wysokości pach oraz wykrój i rozmieszczenie dekoru na niektórych karwaszach, a czasem pewne szczegóły dekoru na szyszakach — zdradzają wyraźne wpływy wschodnie (ryc. 4, 6 i 8). Lane z mosiądzu medaliony z postacią Matki Boskiej Niepokalanego

[5] Tematu tego dotknął m. in. K. S. Grodecki: „...wytwarzając jedyny w swoim rodzaju, nader szczęśliwy, tak pod względem celowości, jak piękna zewnętrznego, typ polskiej zbroi husarskiej opracowanej głównie w okresie mniej więcej od Zygmunta Starego do końca panowania Władysława IV, a pod przemożnym wpływem Stefana Batorego, wybitnego znawcy i amatora uzbrojenia należnego wojsku gotowemu do walki równie ze Wschodem jak Zachodem, **wprowadziliśmy doń duży zasób inwencji czysto narodowej**" (*podkreślenie moje — Z. B.*). K. S. Grodecki: Karwasz zbroi polskiej. Broń i Barwa IV, Warszawa 1937, str. 236.



Ryc. 2. Krzyż ludowy krakowski z końca XIX w. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Wielkość naturalna. Fot. Z. Malinowski.



Ryc. 3. Krzyż kawalerski wyryty na ryngrafie z w. XVIII. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Wielkość naturalna.



Ryc. 4. Półzbroja husarska pochodząca prawdopodobnie z czasów panowania Władysława IV (1633—1648). Okaz w Muzeum Narodowym w Krakowie. Składa się z napierśnika, obojczyka, pary naramienników, pary karwaszów i szyszaka. Nie posiada naplecznika, co się dość często zdarzało w w. XVII także w zbrojach zachodnich. Brak w niej również nabiodrków, które w zbroi husarskiej rzadko występują. Skrzydła, jakkolwiek należały do charakterystycznego wystroju husarii polskiej, noszone były raczej tylko od parady, gdyż w boju niewątpliwie zawadzały i łatwo ulegały zniszczeniu. U szyszaka brak dolnych folg nakarczka. Fot. St. Kolowca.

Poczęcia wiążą się z ikonografią chrześcijańską w jej barokowej interpretacji (ryc. 4 i 8)[6]. Reszta natomiast motywów, łącznie z różnymi formami krzyża kawalerskiego, wyrosła niewątpliwie z rodzimego podłoża i nieskomplikowanej inwencji rzemieślników.

O sposobie rozmieszczenia elementów tego dekoru na różnych częściach zbroi poinformują najlepiej ilustracje. Lamówki występują zazwyczaj wzdłuż wykrojów na szyję i pachy u napierśników i naplecników, okalają wzdłuż folg wyodrębnione części naramienników i szyszaków, biegną wzdłuż brzegów obojczyka i karwaszów (ryc. 4, 10 i 12). Rozetki, okrągłe lub zbliżone do kwadratu, tworzą ozdobę folg kirysu, występując zwykle po pięć na jednej foldze; pojawiają się także na „skrzydłach" naramienników i na „dzwonach" szyszaków. Motyw krzyża kawalerskiego o jednakowo wykrojonych trójkątnych ramionach zajmuje miejsce na środku górnej części napierśnika i na obojczyku, przybierając często formę stojącego prostokąta o czterech ażurowych wycięciach na przekątni (ryc. 1, 4, 9, 10 i 11). Gdy zaś przybiera formę koła, w którym kształt krzyża również określony jest przez cztery owalne, równomiernie rozłożone wycięcia, występuje zawsze po prawej (heraldycznie) stronie napierśnika, tworząc odpowiednik do medalionu z Matką Boską umieszczonego po lewej (ryc. 4, 6, 8).

Wszystkie te elementy, wykonane z płaskiej blachy mosiężnej (z wyjątkiem lanych medalionów i wypukłych guzów i główek nitów), wypełnia ornamentyka dwojakiego rodzaju. W pierwszym wypadku osiągano ją w sposób analogiczny jak na żelazie, a więc przez wybijanie od strony zewnętrznej kółeczek i punktów, z których powstawał zamierzony wzór (ryc. 8, 9, 12, 14), w drugim natomiast — przez wybijanie od spodu żelaznym sztyftem o zaokrąglonym końcu maleńkich dołków, które po stronie zewnętrznej występowały w formie drobnych perełek (ryc. 4, 6, 10). Istnieje dość znaczna stosunkowo ilość półzbroi, u których owe gęsto uszeregowane „perełki", występujące prawie wyłącznie na wszystkich częściach wystroju, decydują o wrażeniu dekoracyjnym tych zabytków (ryc. 4, 6 i 10), przy czym ich jednolity pod tym względem charakter może nawet posłużyć jako powód do wysunięcia hipotezy o pochodzeniu ich z jednego ośrodka wytwórczego.

Od grupy tej odróżniają się okazy, do których ozdobienia użyto techniki pierwszej, nie tak efektownej, ale za to bardziej dyskretnej i dającej większą swobodę w komponowaniu samego ornamentu (ryc. 8, 11 i 12). Połączenie obu technik nie należy do zjawisk wyjątkowych, ale spotyka się je raczej rzadko i wówczas kółeczka i punkciki spełniają tylko rolę uzupełniającą przy dominującej ornamentyce z „perełek" (ryc. 5).

Zasady samej ornamentyki są proste i nieskomplikowane, oparte na wrodzonym poczuciu symetrii i umiejętności równomiernego wypełnienia płaszczyzny powtarzającym się motywem. O wyższym stopniu wyrobienia estetycznego świadczyć może snująca się na lamówkach wić roślinna, uzyskana przez wypunktowanie (ryc. 11), która w pewnych, rzadkich zresztą, wypadkach nawiązuje już do wzorów z zasobu form barokowych na zbrojach z końca wieku XVII, o czym wspomniano powyżej. Ta bogatsza już w kompozycji wić roślinna, stylizowane rozety, motyw liści akantu, emblematy heraldyczne, panopliony, maszkarony itp. elementy, przeważnie ryte i czasem złocone, a częściowo wykonywane także w technice trybowania — wyparły w znacznym stopniu stosowany poprzednio zasób form prostych i nieskomplikowanych.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że typ omówionej poprzednio ornamentyki — zarówno z uwagi na sposób kompozycji, jak i prymitywne środki wykonania — nosi charakter wytwórczości ludowej, że cechuje go pewna surowość o nieco naiwnym wdzięku oraz dążenie do uzyskania efektu w najprostszy sposób.

W tym całym dekorze, niewątpliwie oryginalnym, *nigdzie indziej w tym stopniu i w tej formie* — jeśli chodzi o uzbrojenie — *nie spotykamy*, ujawniła się nasza polska rodzimość, czerpiąca soki z własnego ludowego podłoża. Pouczające jest zestawienie techniki wybijanych na żelazie i mosiądzu punktów, kresek i kółek z identyczną metodą, stosowaną w naszym ludowym kowalstwie, bądź w zdobnictwie metalowym w wieku XIX i XX. Poza samą techniką tzw. stempelkową, występującą przede wszystkim na terenach południowej i zachodniej Polski, zwrócić należy uwagę na niektóre identyczne motywy, jak np. kółeczka oraz „perełki" — te ostatnie na okuciach i klamrach śląskich modlitewników.[7] W technice zwanej trybowaniem — którą według T. Seweryna posługiwali się szesnastowieczni ryngmacherzy i płatnerze — występuje ornamentyka w formie „perełek", układanych w linie, pasy i zęby na mosiężnych okuciach ludowych dud.[8] Sercowaty kształt wykroju w „policzku" szyszaka husarskiego z w. XVII, okolony mosiężną lamówką, znajduje (na co mi również zwrócił uwagę T. Seweryn) formalny odpowiednik w centralnym motywie mosiężnej spinki góralskiej (ryc. 12 i 13).

Cytowane powyżej motywy zdobnicze w postaci kresek, kółek i punktów możemy odnaleźć w zasobach prymitywnych zdobin kultury prapolskiej, na zabytkach wykonanych z metali nieszlachetnych.[9] Uderzające zwłaszcza jest podobieństwo pasm z ukośnych kresek, ujętych od góry i od dołu w dwie poziomie linie[10], z analogicznym motywem występującym na folgach naszych zbroi, do czego jeszcze przyczynia się identyczna technika wybijania. Wprawdzie skok przez kilka stuleci wydaje się dość ryzykowny, ale trudno na powyższe zbieżności nie zwró-

---

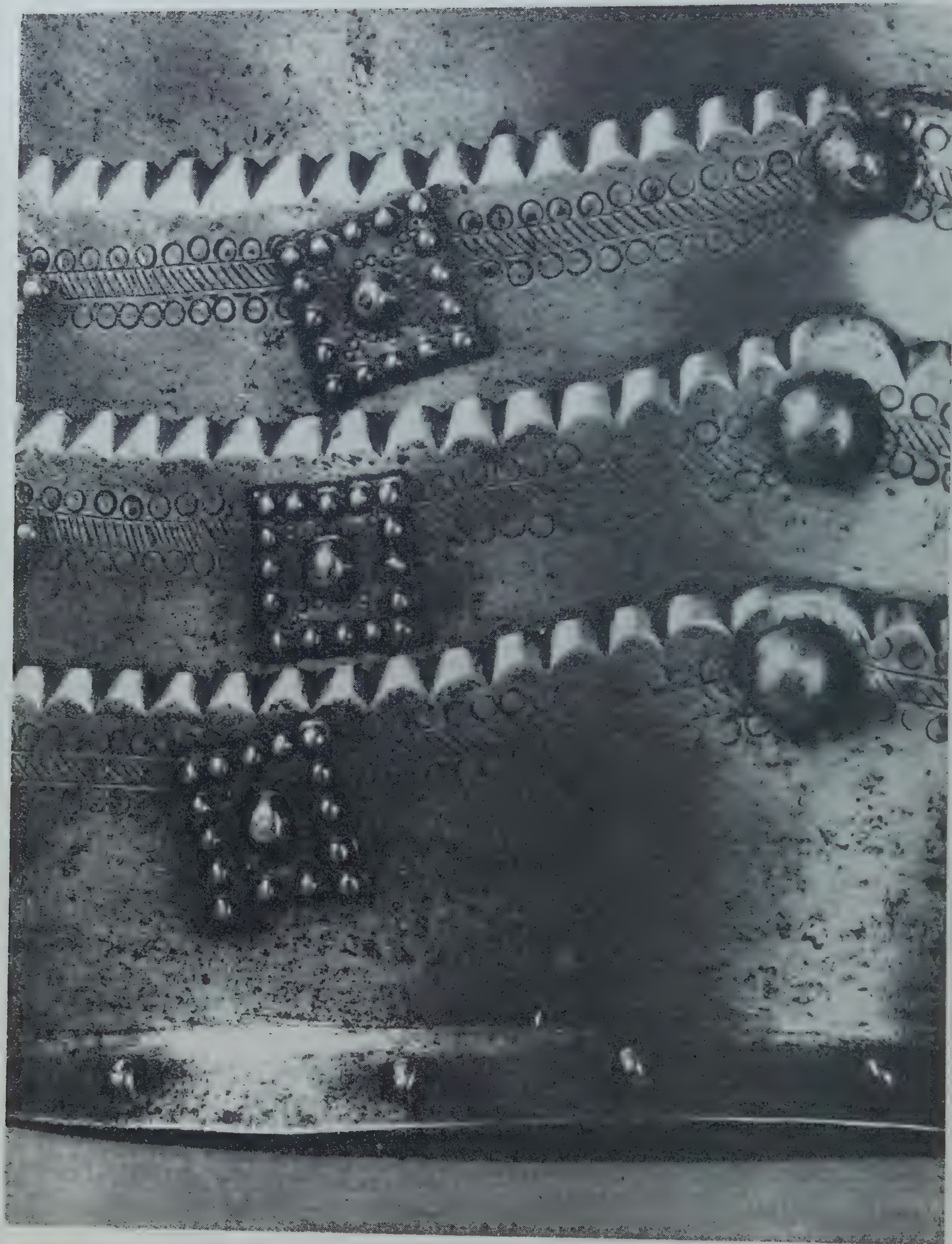
[6] Napierśniki z medalionami Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia odnoszone są zazwyczaj do czasów Władysława IV, w związku z zamierzonym przez niego ustanowieniem orderu pod tym wezwaniem. Por. W. Dziewanowski: Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce, Warszawa 1935, str. 190—191. Wyjątkowo trafiają się także medaliony ze św. Jerzym.

[7] M. Gładysz: Zdobnictwo metalowe na Śląsku. Kraków 1938, str. 63—4, ryc. 134 na str. 135 (nry 33—35) i tabl. XL—XLI. Por. R. Reinfuss: Polskie ludowe kowalstwo artystyczne, Polska Sztuka Ludowa, 1953, str. 354 i tablice.

[8] T. Seweryn: Kultura ludowa Odrodzenia. Polska Sztuka Ludowa 1954, str. 206—7, ryc. 7—9.

[9] J. Kostrzewski: Kultura prapolska. Poznań 1947, str. 435 i ryc. 244, nr 9, 27, 32, 35—37, 41.

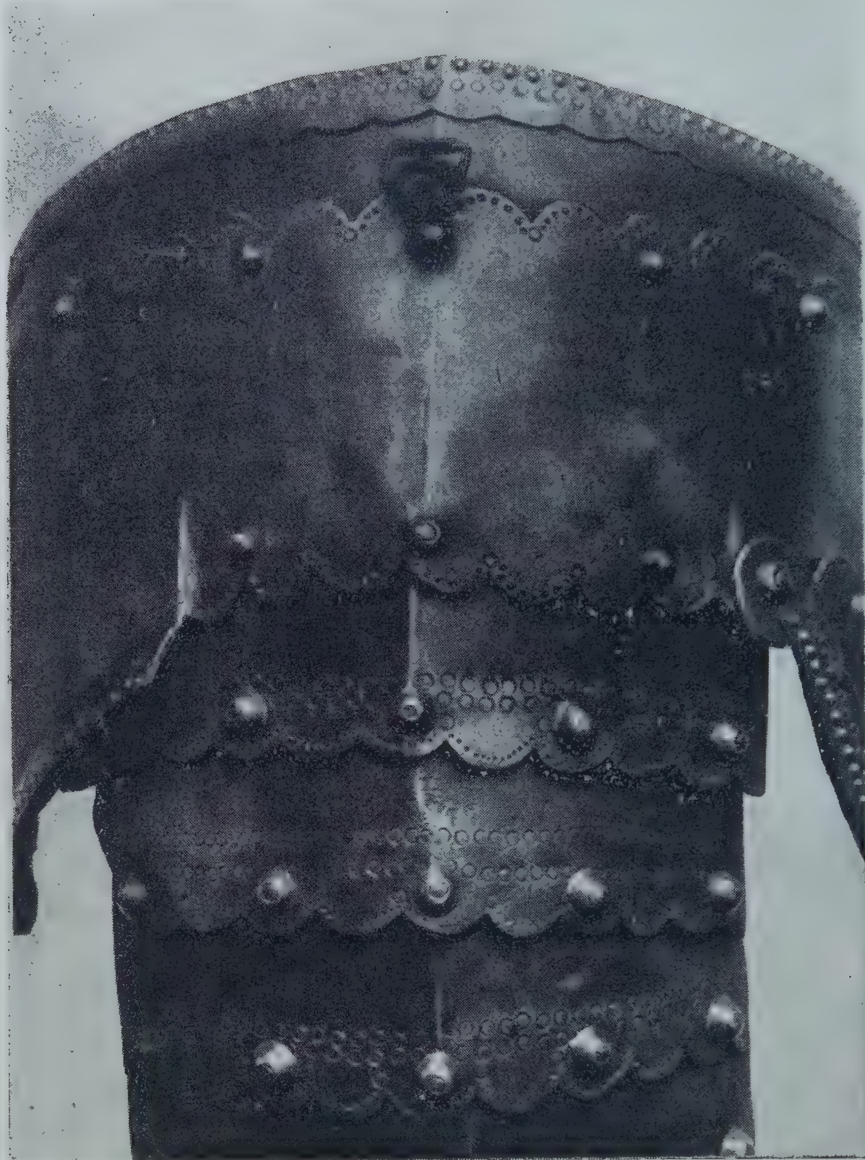
[10] Op. cit., l. c., ryc. 244, nr 9.



Ryc. 5. Fragment napierśnika zbroi husarskiej z połowy w. XVII. Ze zbiorów Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wielkość naturalna. Na folgach ornamentyka wykonana techniką stempelkową. Tę samą technikę wykazują również ozdoby z blachy mosiężnej, na których poza tym widoczne są „perełki", wybijane, czyli trybowane od spodu za pomocą tępego sztyfta. Fot. M. Rostworowski.



Ryc. 6. Fragment napierśnika zbroi (patrz ryc. 4). Na każdej foldze szlak z nabijanych na żelazie skośnych kresek, ujętych w linie poziome oraz szeregi kółeczek. Wzdłuż brzegu wykrojów w zęby biegnie linia z punktów. Na ozdobach z blachy mosiężnej zwraca uwagę przede wszystkim ornamentyka z trybowanych „perełek". Fot. M. Rostworowski.



Ryc. 7. Fragment naramiennika zbroi husarskiej, znajdującej się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Zamku Wawelskim w Krakowie. Ok. połowy w. XVII. Zwracają uwagę wybijane na folgach stempelkową techniką szeregi kółeczek oraz linie punktów, biegnących wzdłuż zębatych wykrojów. Fot. St. Kolowca.

cić uwagi. Zresztą nie tylko zabytki metalowe mogą stanowić materiał porównawczy, bo szeregi drobnych kółeczek, wewnątrz których występują jeszcze drobniejsze, ozdabiają również przedmioty z kości, jak np. fujarkę wczesnohistoryczną z Kowalewa. [11]

Nie zapuszczając się już dalej w genetyczne powiązania poszczególnych elementów dekoru naszych zbroi, pragnę podkreślić, że za jego ludowym charakterem przemawiają także pewne niedostatki techniczne, którym odpowiada prymitywny często sposób odkucia samych okazów. [12]

Kto je więc wykonywał? Gdzie były robione? Oto pytania, które narzucają się nieodparcie pomimo tego, co już na wstępie zostało powiedziane na temat niemożności — w świetle dotychczas ujawnionych źródeł — powiązania istniejących zabytków z jakimś ośrodkiem płatnerskim.

Na początek wieku XVII przypada — jak wiadomo — szereg konstytucji sejmowych, nakazujących miastom: Warszawie i Łomży (w r. 1607), Lublinowi (w r. 1611), Wilnu i Kownu (1613) sprowadzenie rzemieślników kwalifikowanych do wyrobu rynsztunków wojennych oraz płatnerzy, którzy by wykonywali nowe szyszaki i zbroje. [13] Jeśli się to zestawi z faktem założenia przez Jana Hieronima Cacciego (zm. w r. 1613) jeszcze w końcu wieku XVI w dobrach biskupów krakowskich pod Kielcami wytwórczego ośrodka zbrojeniowego, którego działalność kontynuowana była po śmierci założyciela przez jego następców [14], to można wysnuć wniosek nie tylko

[11] Op. cit., ryc. 255 i str. 451.

[12] W. Dziewanowski (op. cit.) pisze na str. 193: „artystycznie wykonane kirysy polskie są rzadkie, przeważnie robota jest nieudolna, często niedbała, pomimo to są one bardzo efektowne dzięki ozdobom mosiężnym".

[13] Volumina Legum, II str. 1628 i III str. 19 i 199—200. Por. J. Kołaczkowski: op. cit., str. 466—7.

[14] B. Zientara: op. cit., str. 234 i nast.



Ryc. 8. Fragment napierśnika zbroi husarskiej. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Ok. połowy w. XVII. Wykrój ozdób mosiężnych koło wycięcia na pachy i pod szyją wskazuje na wpływy wschodnie. Krzyż kawalerski wkomponowany w koło. Ornamentyka ozdób wykonana stempelkiem.
Fot. M. Rostworowski.



Ryc. 9. Krzyż kawalerski z blachy mosiężnej na jednym z napierśników zbroi husarskiej. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Ok. połowy w. XVII. Wielkość naturalna. Ornamentyka wykonana techniką stempelkową. Fot. M. Rostworowski.

o zwiększeniu zapotrzebowania na tego rodzaju produkcję, ale i o znikomej w tym czasie sieci i wydajności warsztatów płatnerskich po miastach. W Krakowie na przykład nie istniał cech płatnerski jako osobna organizacja; majstrowie trudniący się tym rzemiosłem należeli w pierwszej połowie wieku XVI do wspólnego cechu metalowców, a pod koniec stulecia nie byli już wymieniani w składzie tej organizacji, chociaż osobnej dla siebie nie założyli.[15] Z pierwszej połowy wieku XVII znane są z publikowanych przez A. Grabowskiego miejskich taks dwa tylko nazwiska majstrów, z których jeden był prawdopodobnie także blacharzem, a drugi nożownikiem.[16]

O zakładach hutniczych Caccich pod Kielcami wiadomo między innymi, że w latach 1609—1611 dostarczały dla wojsk królewskich „hełmów, zbroi, mieczów, włóczni, grotów do kopii, a nawet strzelb".[17] Zdaje się, że w latach trzydziestych, gdy zakłady przeszły w ręce Gianottiego i Giboniego, „wojenna" ich produkcja obejmowała wyłącznie działa, moździerze i kule armatnie.[18]

Takie ogólnikowe stwierdzenia faktów na temat samych produktów przemysłu czy rękodzieła zbrojeniowego nie mogą oczywiście wystarczyć do wysnucia bardziej szczegółowych wniosków o pochodzeniu poszczególnych typów i odmian dochowanych okazów oręża i uzbrojenia. Jedyną drogą, jaka do tego celu prowadzi, jest wykorzystanie maksymalnej ilości prywatnych inwentarzy szlacheckich, magnackich i mieszczańskich, aktów cechowych oraz wszelkiego rodzaju podobnych źródeł[19], z których doświadczony badacz dawnego uzbrojenia może dopiero w oparciu o dokładną znajomość materiału zabytkowego oraz współczesną ikonografię dojść do pewnych ustaleń. Podkreślam znaczenie inwentarzy i taks, które w niejednym wypadku posłużyły już do wyjaśnienia pewnych zagadek w zakresie bronioznawstwa.

W badaniach tych należy zwrócić szczególną uwagę na możliwości powiązania zabytków z prowincjonalnymi ośrodkami przemysłu chałupniczego w małych miasteczkach i wsiach, o których wiadomo, że ich mieszkańcy trudnili się wyrobem oręża. Sugestii do podjęcia próby badań w tym kierunku dostarcza w pewnym stopniu ludowy charakter ornamentyki naszych okazów. Może nie bez znaczenia dla tema-

[15] Z. Bocheński: Uwagi o płatnerzach krakowskich, Broń i Barwa IV, Warszawa 1937, str. 50.
[16] Op. cit., 1. c.
[17] B. Zientara: op. cit., str. 236.
[18] Op. cit., str. 239, 240—247. Także i inne wymienione w cyt. książce ówczesne zakłady hutnicze podobnego typu nastawione były głównie na produkcję dział i kul. Op. cit., str. 250 i 256.

[19] Por. A. Wyczański: Szlacheckie inwentarze pośmiertne z XVI w. jako źródło do dziejów kultury materialnej w Polsce. Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, II, Warszawa 1954, str. 691 i nast.



Ryc. 10. Napierśnik i obojczyk półzbroi husarskiej z poł. w. XVII. Ze zbiorów w Kórniku. Cały dekor ozdób mosiężnych wykonany za pomocą techniki trybowania w sposób wybitnie nieprecyzyjny. Fot. St. Mucha.



Ryc. 11. Napierśnik półzbroi husarskiej z drugiej poł. w. XVII. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Dekor zarówno na żelazie, jak i na ozdobach mosiężnych wykonany jest stempelkami (kółeczka i punkty). Na lamówkach u dołu, wzdłuż wycięć na pachy i pod szyją, widoczny motyw falistej wici roślinnej, nawiązującej do ornamentyki barokowej. Wykroje ozdób świadczą o wpływie Wschodu.
Fot. St. Kolowca.



Ryc. 12. Szyszak husarski z połowy w. XVII. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Zwraca uwagę sercowaty wykrój policzka, okolony mosiężną lamówką: nawiązujący do podobnego motywu na spinkach góralskich (ryc. 13). Poza tym na lamówkach widoczne linie i rozetki z drobnych kółeczek, wybijanych stempelkiem. Fot. M. Rostworowski.

tu będzie przypomnienie na tym miejscu podanej przez F. M. Sobieszczańskiego wiadomości o galicyjskim miasteczku Korczynie, w którym niegdyś pancernicy wyrabiali „druciane misiury i inne pancerze", a gdy „potrzeba ich z odmianą zbroi i sposobu wojen ustała... przemienili się w druciarzy, którzy stłuczone miski i garki drutem łatają" ... i „w nazwie dotąd trwającej (rok 1849) cechu pancerniczego pamięć tego, czym byli ich ojcowie"... zachowują.[20] Podobna sytuacja istniała w ubiegłym stuleciu we wsi Kańczuga pod Łańcutem, gdzie „dawniej wyrabiano... koszulki druciane dla towarzyszy pancernych, kolczugi, sakiewki, teraz jeszcze (rok 1882) druciane sita i rachwy do przesiewania ziemi".[21]

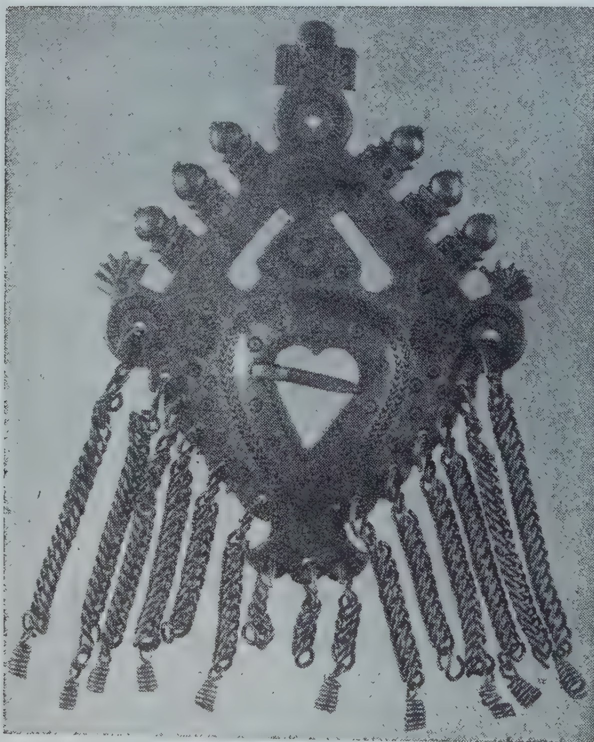
Takich ośrodków było niewątpliwie więcej, a do głośniejszych należy podkrakowska wieś Świątniki Górne, gdzie „Jerzy Radziwiłł biskup krakowski (zm. 1600) rusznicarzy osadził. Tych potomkowie w ślusarskich robotach znajdują dla siebie dotąd wygodne utrzymanie".[22]

Fakt, że w dawnych czasach produkowano tam „szable, pancerze i zbroje", znajduje potwierdzenie w źródłach, ujawnionych na razie tylko w odniesieniu do wieku XVIII. Z tego to czasu dysponujemy szeregiem wiadomości o świątnickim przemyśle chałupniczym, dostarczającym krzyżów (jelców) do rękojeści i pochew żelaznych do szabel oraz okuć i „zamkli" do pasów miecznikom krakowskim, którzy z kolei montowali poszczególne sztuki i wykończali robotę.[23] Daleko idąca współpraca z cechem krakowskim nie wyłączała oczywiście robót podejmowanych samodzielnie, a obejmujących nie tylko broń sieczną, jak np. „szable mosiądzem nasadzane", ale i blachy (płaty) lub zbroje, i to jeszcze w r. 1763.[24]

Fr. Batko, autor monografii historycznej o Świątnikach Górnych, cytuje kilka wiadomości na ten temat i między innymi stwierdza na podstawie kontraktu z r. 1763, że „cena 4 zbroi — dwóch pocztowych i dwóch towarzyskich — wynosiła 44 talary".[25] Informacje te są ważne nie tylko dlatego, że dokumentarnie określają znacznie szerszy zakres świątnickiej produkcji chałupniczej, ale i dlatego, że zawdzięczamy im poznanie zadziwiających faktów wyrobu zbroi w czasie, kiedy były już one nieprawdopodobnym anachronizmem.

Że jednak wytwórczość świątnicka miała za sobą w tej dziedzinie dawniejszą, niewątpliwie jeszcze siedemnastowieczną tradycję, świadczy niezwykle cenna notatka, zaczerpnięta z aktów grodzkich krakowskich. Mianowicie w wykazie broni po Stanisławie Ważyńskim, towarzyszu chorągwi husarskiej wojewody Wiśniowieckiego, spisanym 31 marca 1712, figurują m. in. „karwasze świątnickie z łapciami w mosiądz oprawne".[26] Notatka ta daje podstawę do wysnucia pewnych wniosków. Przede wszystkim jej dość szczegółowy tekst nawiązuje bezpośrednio do typu karwaszy polskich, znanego nam dobrze z dochowanych okazów, które właśnie są „w mosiądz oprawne". Wyszczególnienie „łapci", czyli zmontowanych razem z karwaszami ochron, bądź też „klap" na wierzch kiści — jest o tyle interesujące, że dochowane okazy niewątpliwie polskiego wyrobu, z wyjątkiem karwaszy karacenowych, na ogół łapci nie posiadają, w przeciwieństwie do okazów wschodnich (perskich czy indoperskich), w których szczegół ten często występuje, a które były dla polskich karwaszy pierwowzorem.[27] Ponieważ materialne czy skórzane podkłady łapci w karwaszach wschodnich pokryte są przeważnie plecionką kolczą, a w polskich karacenowych żelazną łuską, wnosić można przez analogię, że kolcza plecionka pokrywała również podkłady łapci świątnickich jako faktyczny element ochrony ręki, bez którego łapcie nie spełniałyby swojego właściwego celu. I tutaj nasuwa się wniosek, że chłopom w Świątnikach nie była obca również znajomość wyrabiania tego właśnie elementu.

Wśród ilustracyj do niniejszego artykułu publikuję m. in. parę typowo polskich karwaszy o prostym wykonaniu technicznym i wyjątkowo skromnym wy-



Ryc. 13 Spinka góralska z okolic Zakopanego. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Por. z wykrojem sercowatym w „policzku" szyszaka husarskiego (ryc. 12). Fot. Z. Malinowski.

[20] F. M. Sobieszczański: Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce. II. Warszawa 1849, str. 285. Co prawda, trudno określić, który Korczyn miał na myśli Sobieszczański.

[21] Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, III. Warszawa 1882, str. 802.

[22] F. M. Sobieszczański: op. cit., II, str. 285.

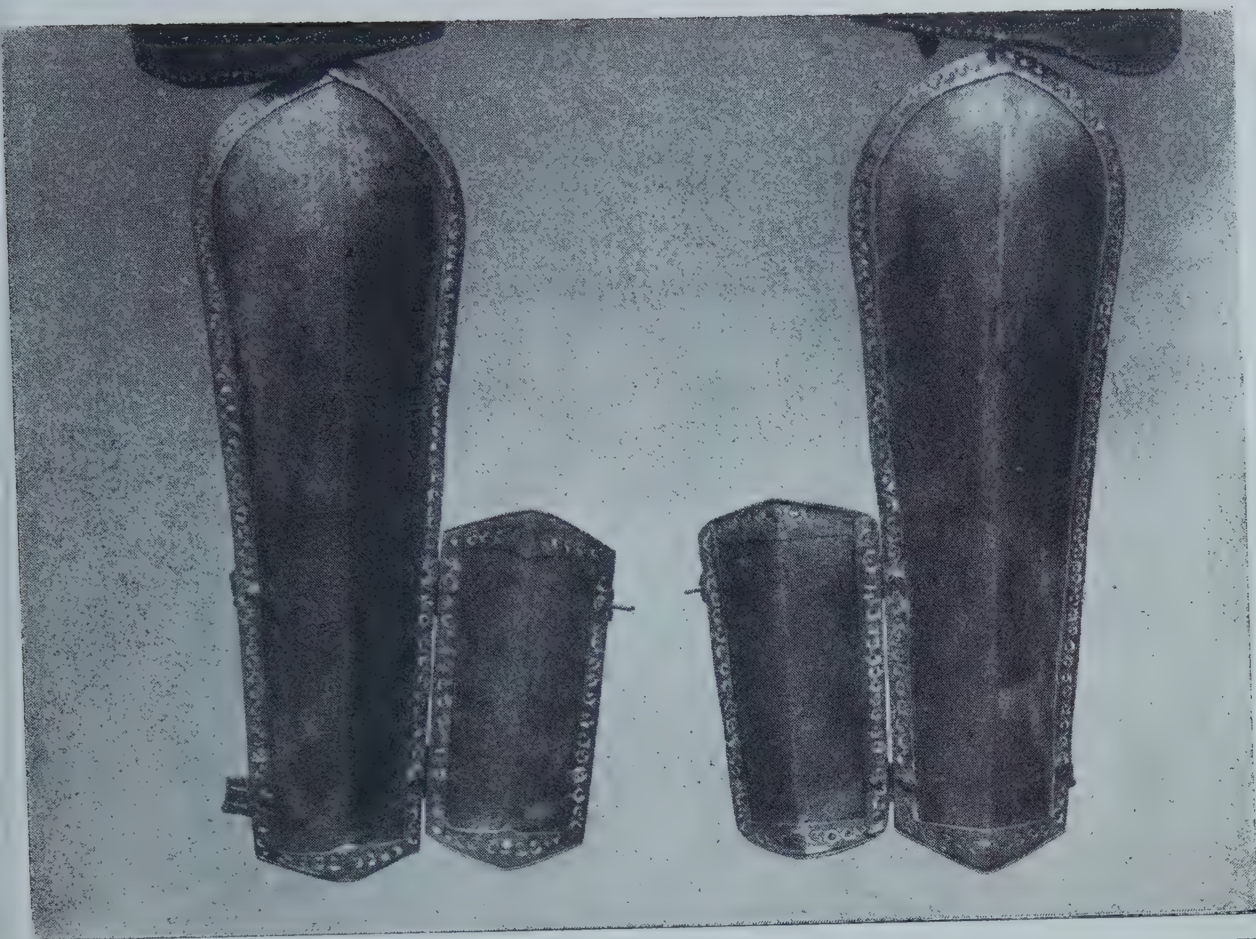
[23] Z. Bocheński: Krakowski cech mieczników. Kraków 1937, str. 31 i 35.

[24] Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace magisterskie Wydziału Filozoficznego, Fr. Batko: Wieś podkrakowska Świątniki Górne. 1938. Maszynopis, str. 43 i 45. Mgr Franciszek Batko zechce przyjąć podziękowanie za zezwolenie zacytowania Jego pracy. Z. B.

[25] Op. cit., str. 45.

[26] Wojewódzkie Archiwum Państwowe Kraków, Oddz. I. Rel. Crac. 136, str. 777/8. Na inwentarz ten zwrócił mi w swoim czasie uwagę doc. dr Włodzimierz Budka.

[27] K. S. Grodecki: op. cit. Grodecki cytuje na str. 239 wyjątek z inwentarza z r. 1672, wymieniający m. in.: „pancyrz, karwasze i *łapki*". Łapki w tym wypadku musiały stanowić element oddzielny, nie złączony z karwaszami.



Ryc. 14. Para karwaszów od półzbroi husarskiej z połowy w. XVII, znajdującej się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Zamku Wawelskim. Skromny dekor na mosiężnych lamówkach stanowi szlak z wybitych stempelkiem kółeczek. Fot. St. Kolowca.

stroju (ryc. 14). Jedyną ozdobę wąskich mosiężnych lamówek stanowi pasemko nabijanych stempelkiem małych kółeczek, w których widnieją drugie, jeszcze mniejsze. Charakter roboty tych okazów pozwala widzieć w nich skromny produkt ręki rzemieślnika o przeciętnych kwalifikacjach i wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie związania tych karwaszy z jakimś ośrodkiem płatnerskim w typie świątnickiego.

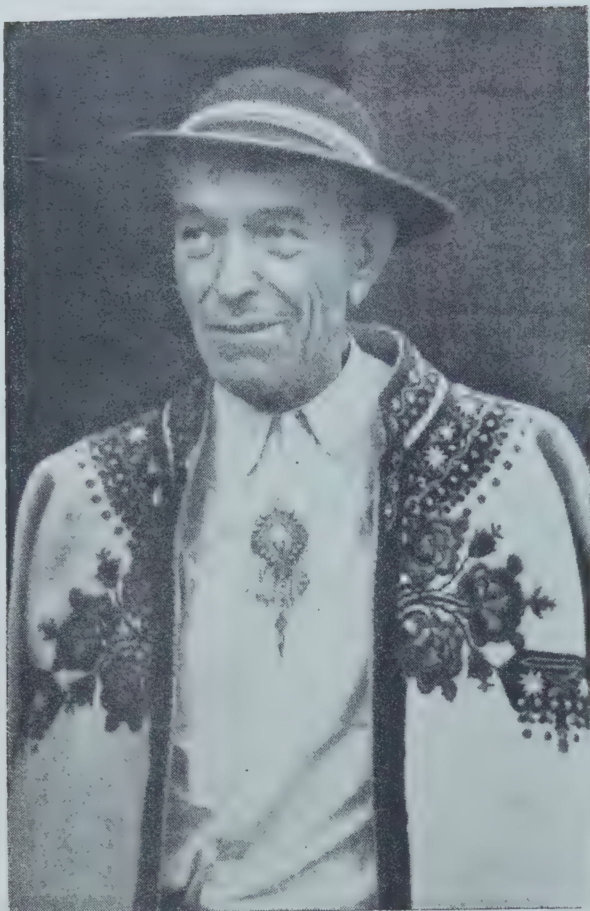
Ilość przykładów takich można by znacznie pomnożyć, dołączając i pełne komplety zbroi. Trudno się też oprzeć wrażeniu, że wśród dochowanych do dzisiaj okazów mogą znajdować się takie, które swym pochodzeniem związane są naprawdę z przemysłem chałupniczym w Świątnikach. [28]

Nie chodzi tu zresztą tylko o Świątniki, które niewątpliwie stanowią drobną część zagadnienia, a w naszych rozważaniach są raczej okazyjną ilustracją. Chodzi o pochodzenie znacznej ilości produkcji z w. XVII i XVIII w tej tak mało znanej, a zasługującej na poznanie dziedzinie.

Zadaniem niniejszego artykułu było zasygnalizowanie zagadnienia, które powinno być tematem dalszego opracowania. W związku z tym nabierze niewątpliwie wyraźniejszego znaczenia zauważona przez T. Seweryna nić wiążąca ludowe krzyże podkrakowskie sprzed lat pięćdziesięciu z emblematami na siedemnastowiecznych zbrojach husarskich.

---

[28] Podobną uwagę na ten temat wyraził już Fr. Batko w swej cytowanej wyżej pracy.



Ryc. 1. Andrzej Opacian Kubin z Ratułowa. Fot. Jan Świderski.

ANDRZEJ OPACIAN KUBIN

WANDA GENTIL-TIPPENHAUER

Z wszystkich entuzjastów spośród polskiej inteligencji, którzy w drugiej połowie XIX wieku poczęli się zachwycać pięknem ludowej sztuki Podhala, jeden tylko Władysław Matlakowski, sam pochodzący z chłopów, zwrócił uwagę w swych pismach na niesłychanie ciężkie warunki bytowe podhalańskiego ludu. Jako lekarz postawił on nawet nauce do rozwiązania pytanie: czym można wytłumaczyć fakt, iż pomimo niesłychanie ubogiego i monotonnego odżywiania się górale przejawiają niezwykłą żywotność, twórczą inteligencję i zaradczość.

W idealistycznych zachwytach artyści i naukowcy nie zastanawiali się nawet, że ów żywotny i zaradczy lud w każdej wolnej od pastersko-rolnej gospodarki chwili parał się ludowym rzemiosłem artystycznym — bo zbyt nikłe przynosiła plony kamienista gleba podgórska, owiana na dodatek ostrym klimatem górskim, że zatem w grę tu wchodziły przyczyny ekonomiczne, a nie wrodzony jakoby człowiekowi artyzm, który pchać miał każdego górala do tworzenia arcydzieł piękna.

Ilekroć sama zapytywałam ludowych wytwórców, co też skłoniło ich do artystycznej twórczości, zawsze otrzymywałam identyczną odpowiedź: „Potrzeba, pani! Bieda!"

Artyzm, urzekające piękno ludowych wyrobów podhalańskiego ludu rodziły się potem, odruchowo, jako wynik artystycznej wrażliwości ludowego twórcy, a także jego ambicji osobistych, by prześcignąć lub doścignąć poprzedników.

Nie inna była droga twórczości Andrzeja Opaciana Kubina z Ratułowa, uchodzącego dziś na Podhalu za największego z żyjących mistrzów w dziedzinie obróbki artystycznej metalu.

Ojciec jego, Józef Opacian, wyrabiał z dziada pradziada góralskie fajki. Z małżeństwa z Wiktorią z Jarosu (osiedla nad Nowym Bystrem i Zub Suchem), wdową po Kubinie, doczekał się na wsi przydomka Kubin oraz 3 synów.

Starszy brat Andrzeja wcześnie wyemigrował do Ameryki w poszukiwaniu zarobku. Ponoć, wedle słów Kubina, „ułapiwszy kogoś, bo sam je niepiśmienny", odezwał się po trzydziestu latach, że żyje w Pittsburgu, z „pensyi" po przepracowanych w amerykańskich fabrykach długich latach. I Andrzej miał wyemigrować do Ameryki, gdzie byłby niezawodnie utonął w bezimiennej masie pracowników fabrycznych, gdyby nie wojna 1914 roku.

Kto siadywał na „posiadach" w jakiejkolwiek wsi podhalańskiej lub sypiał przy ogniu szałasisk na tatrzańskich halach, ten wyniósł pełne uszy legendarnych opowieści o pamiętnym po dziś dzień dla ludu na Podhalu wydarzeniu, jakim była ta wojna.

W ciszę zagubionych w lasach wiosek podgórskich, targanych jedynie wiatrem halnym, a przytłaczanych czasem śniegami, stale zaś biedą, w życie Góralszczyzny pod austriackim zaborem, życie, którego monotonię przerywały jedynie muzyki wesel lub wymarsz najdzielniejszych jej synów po chleb do Ameryki, w ową monotonię lat biegnących jednako i podobnie — pierwsza wojna światowa wtargnęła jako fala niezapomnianych wrażeń, wstrząsających, nowych i nie znanych!

Zabrani do wojska ojcowie rodzin, którzy nie powrócili już nigdy... Synowie, bracia, mężowie padli nad Adygą, w Tyrolu, Albanii, na polach Białorusi czy Karpat Wschodnich... A niejeden z ocalałych przy życiu — w kilkanaście lat po skończonej wojnie, przezimowawszy lata na Syberii, uwolniony z niewoli carskiej przez Rewolucję Październikową, poprzez Japonię, Gibraltar, Francję — pojawił się przed oniemiałą małżonką, która zdołała wyjść za mąż za kogo

innego i troje z nim mieć już dzieci... A zaginieni bez wieści, na których latami daremnie czekano...

Inaczej znów brzmiały historie tych, którzy przyjechawszy na urlop, nigdy już do wojska nie powrócili, lecz uciekli w Tatry, gdzie całymi bandami, ukrywając się przed żandarmerią, żyli z „polowacki", nocując w kolebach, a zimą w opustoszałych szałasach, wspomagani przez wieś, z której donoszono im chleb i naboje. Czasem (rzadko) zdradzeni przez swojaka, z którym znów przychodziło się potem porachować.

Tak urastały przewlekłe opowieści, istne sagi góralskie, których wątek, treść i sens pamięta wieś, z zadumą powracająca do nich i rozpamiętywująca po dziś dzień każdy szczegół tych wstrząsających spokojem codziennego życia wydarzeń, w których każdy brał jakiś udział...

Spośród zaś tych nielicznych, którzy cało i zdrowo powrócili do rodzinnych wiosek, każdy mógł godzinami opowiadać różne dziwne, niezwykłe przygody i przeżycia, wnoszące posmak nieznanego i powiew szerokiego świata do spokoju odciętych od ludzi i postępu górskich osiedli.

Miał i młody Andrzej, urodzony 1 sierpnia 1892 roku w Ratułowie, niemałą garść wrażeń i przeżyć do wspominania po powrocie z wojny. Miast do Ameryki, wyruszył w świat z wojskami Jego Cesarsko-Królewskiej Mości Cesarza Austrii, Lodomerii i Galicji. Sześć lat „militerki" przyszło mu odsłużyć za ojca i stryka, jak twierdzi, którzy wojska nie widzieli, parając się jedynie wyrobem fajek i sianokosami, jako podstawą górskiej gospodarki, na tej pięknej ziemi podhalańskiej, której nędza nikogo do podbojów nie kusiła.

Szmat Europy przyszło mu zwiedzić pod ogniem szrapneli, w okolicach zalanych błotem, wodą i śniegiem, w Tyrolu, we Włoszech, Francji, a w końcu na Białorusi.

I choć w wyniku świadomości, jaką uzyskał w tak różnych i dalekich stronach, w żadnych diabłów nie wierzy, „choć ich ta dość po świecie chodzi" — jak sam stwierdza — żadnego piekła się nie boi, „choć zawdy cymsi człowieka strasą, kie mały dziadem, kie więksy ziandarmem, a starego diabłami i piekłem" — jednako w wyniku dziwnych przygód wojennych wyniósł dziwne przeświadczenie: że duchy to chyba istnieją zaprawdę!

Dogłębnie bowiem jest przekonany, że jeśli cało i żyw z tej wojny wyszedł, zawdzięcza to interwencji ducha młodszego brata, którego przedwczesna śmierć przed powołaniem do wojska uchroniła.

Andrzej spał w swojej ziemiance, gdy nagle w nocy ujrzał jakby na jawie, jak wszedł nieżyjący już młodszy brat i zabrał mu stojący w kącie karabin. Gdy przerażony krzyknął: cóż pocznie bez broni na wojnie — brat wymownie na niego spojrzał i zniknął.

Na drugi dzień, podczas rozpoczynającej się wściekłej ofensywy nieprzyjacielskich wojsk na austriackie pozycje, wybuch szrapnela powalił Kubina tak zasypując go ziemią, że oślepł. Widziało, mu się, że wzrok chyba postradał. Wtedy to nagle zrozumiał gest ducha. Prasnął o ziem karabin, nie próbując nawet przetrzeć oczu, kazał się wieść ostałym przy życiu kolegom do polowego lazaretu. Lekarze jako tako opatrzywszy ogłuszonego wybuchem Kubina odesłali go na tyły obawiając się, że istotnie postradał wzrok. Tak źle nie było. Miał tylko źrenice ubabrane piaskiem. Niedługo potem odesłano go z powrotem na front. Lecz dzięki temu uniknął śmierci. Tego bowiem właśnie dnia, gdy „rzuciwszy w pierony karabin" kazał się prowadzić do szpitala, okopy, w których miał walczyć, zrównane zostały z ziemią przez huraganowy ogień włoski, a cała załoga wybita w pień w przeciągu kilku godzin.

Kiedyś później pokręcił go reumatyzm w okopach pod Dubnem, ale to tak, że znów widziało mu się, iż kaleką do wsi powróci. Na szczęście pokryły mu nogi jakoweś ropiejące paskudnie wrzody, że chodzić nie mógł, obandażowany przez lekarzy wojskowych jak mumia... Wściekał się szwabski komendant, wymyślał od symulantów, posyłał go orać na wieś, aż go lekarze bronili, lecz w końcu wraz z ropą wylazła zeń choroba i ozdrowiawszy poczuł się rześkim jak wprzódy.

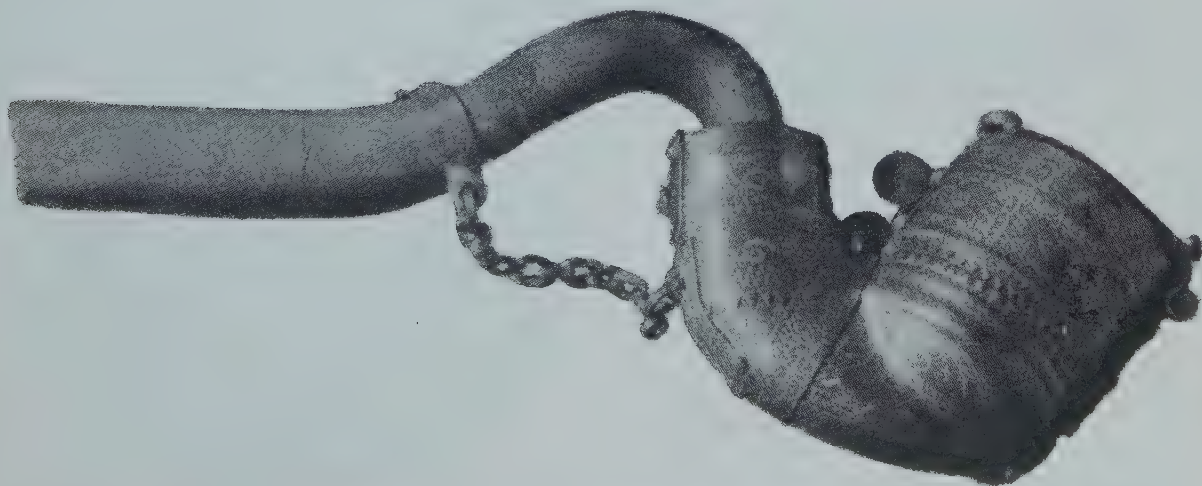
Jednakże hołdując starej góralskiej maksymie, „ze i ojciec tyle nie naucy, co świat", choć rad był wojennej włóczędze po świecie, i jemu zwidziało się w końcu, że żyw do domu nie wróci.

Ukrywać się w Tatrach nie chciał, chociaż sposobności nie brakło.

„Kie się przysięgło, dotrzymać trza słowa, choćby austryjackiemu cysarzowi" — stwierdza honornie, jako że ze zbójnickiego wiedzie się ponoć rodu.

Lecz szósty rok „militerki" w zapadłym osiedlu białoruskim, w którym ugrzęźli, odbierał mu resztę nadziei wydostania się żywym.

Przygnębiony powlókł się i on kiedyś do słynnej na całą okolicę „ruskiej prorocki", by ją zapytać czy żyw wyjdzie z tej wojny.



Ryc. 2. Srebrna fajka góralska wykonana przez Andrzeja Opaciana Kubina. Fot. A. Wierzbicka.

„Żyw wyjdziesz, ale — odparła mu drwiąco — kiedy na wieś swoją powrócisz, spotkasz przy drodze dziewczynę, z którą się potem ożenisz. I już na tej wsi pozostaniesz!"

Chciało się Kubinowi na wieś żywym powrócić, ale i chciało się jeszcze świata skosztować bez wojny!

Jednakże stało się, jako mu „ruska prorocka" przepowiedziała. „Bo człowiek od losu się nie oderwie" — fatalistycznie stwierdza Kubin.

„Kie po skończonej wojnie seł w Ratułowie drogą grający na halę — zwidziało mi się dziewce, co krówska przy drodze pasało..." I z nią się ożenił. Z Marią Słodyczką.

„Pani — filozoficznie dodaje Kubin — ale to była gorycka!"

Co do spraw pochodzenia rodu kobiecego ma Kubin, jak się okazuje, od dawna wyrobione zdanie, że prawdę mówi owa bajka twierdząca, jakoby Adam wygnany z Raju miał spłodzić z Ewą siedmiu synów, a jedną tylko córkę.

Kiedy przyszło chłopom baby dawać, aby ród ludzki nie wyginął, ruszył Adam do Boga po radę, jak to sprawiedliwie jedną dziewką siedmiu chłopa obdzielić. Lecz nim doszedł, trafił w drodze na diabła, który mu powiedział, aby się zbytnio nie turbował. Doradził mu siedem beczek „narychtować i co jaką samicę zwierza ułapi, wsuć do beczki", a na ostatek do siódmej wpakować dziewkę, po czym nakryć szczelnie każdą beczkę i kazać chłopom na los szczęścia wybierać!

Stąd to na świecie tak się stało, że jedna baba to żmija, prawdziwa gadzina! druga chytra jak liszka! trzecia suka rozwleczona abo wilczyca jurna! a tylko od czasu do czasu do stworzenia boskiego — kobiety podobna.

Wobec śmierci młodszego, a wyemigrowania starszego brata do Ameryki — przyszło Kubinowi siłą rzeczy gospodarzyć na ojcowiźnie. A że na Podhalu taka to gazdówka, iż do niej stale tylko dokładać trzeba, „bo inaczej nie wyżyjesz" — jak twierdzi Kubin, wziął się do wyrobu fajek i „śpinek, zbyrcaków" i ciupag. Od ojca to wiele nauczony nie był, bo ten tylko fajki robił, ale roiło się w Ratułowie za austriackich czasów od chłopów, którzy się obróbką metalu parali. Jak dawno bowiem pamięć ojców sięgała, był Ratułów sławnym i największym ośrodkiem fajkarzy, spinkarzy i w ogóle chłopów, którzy się najlepiej „wyznawali" na obróbce metalowych ozdobnych części podhalańskiego stroju męskiego. Stały tam „na oborach" piece do spawania „turlików" („zbyrcaków krówskich i owczych"). Sam Kubin dopiero rozwalił kiedyś piec, co na „oborze" u nich się wznosił, kiedy zabrakło stalowej blachy, z której się kuło „turliki".

Bacowskie pasy wyrabiano pierwotnie ze wspaniałych skór pasących się po słowackiej stronie wołów w Bańskiej Bystrzycy, jak to on sam z lat dziecięcych dobrze pamięta. Ale przynoszono je do Ratułowa do okucia metalowymi ozdobami, jak guzy, klamry i sprzączki.

Dzielili się też ratułowscy wytwórcy dawniej na specjalistów od fajek, od spinek, od łańcuszków do kapeluszy, „turlików", a tylko najznamienitsi wyrabiali wszystko bez różnicy.

Taki Molek Laska robił same łańcuszki; Hujawa łańcuszki do kapeluszy, dubeltowe i pojedyncze.

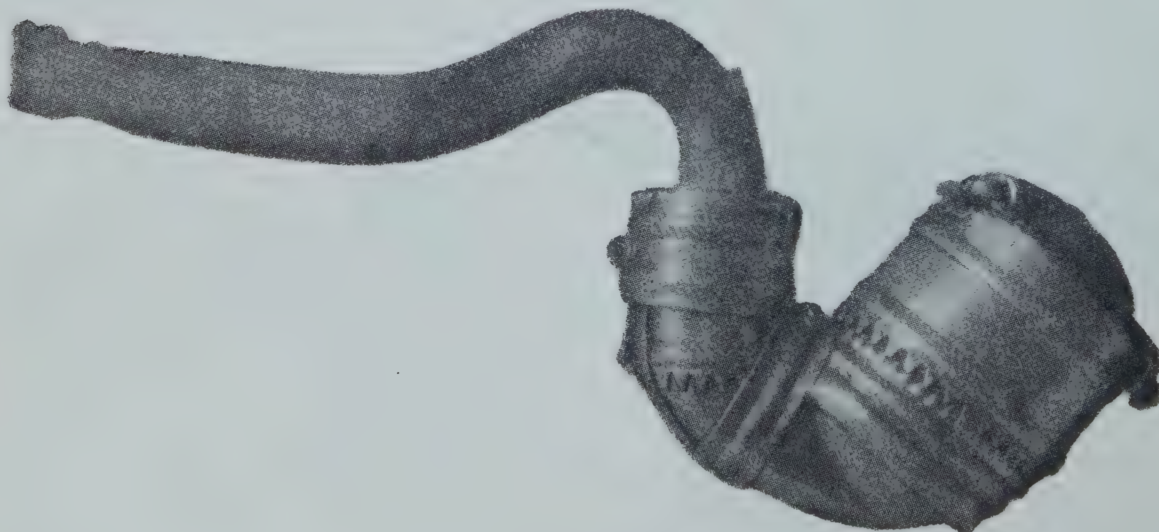
Najstarszym wytwórcą spinek, którego znał Kubin jeszcze będąc dzieckiem, był w Ratułowie stary Strzęp, zamieszkały na pograniczu Ratułowa i Nowego Bystrego.

Jasiek Skulis od Prędziaków, przezwany Kamieńcarzem, bo na Kamieńcu Ratułowskim przemieszkiwał, był to staroświecki spinkarz i fajkarz, ale taki „od siekiery", jak go Kubin określa. Znany był ród fajkarzy Szeligów i Piętków. W czasach młodości Kubina słynęli szeroko trzej bracia Magdziarze, co się pisali Prokopi. Oprócz Jaśka wydał ten ród najbardziej chyba wśród „panów" znanego fajkarza i spinkarza: starego Ignacego Prokopa, który nie tylko fajki i spinki robił dla wsi, ale i „w Zakopane" stale je nosił „panom" na sprzedaż. Był on ponadto zawołanym muzykiem wsiańskim. Grał jako prymista we własnej kapeli góralskiej. W ogóle, jak stwierdza z dumą Kubin, „był to chłop do rzecy, bo stary".

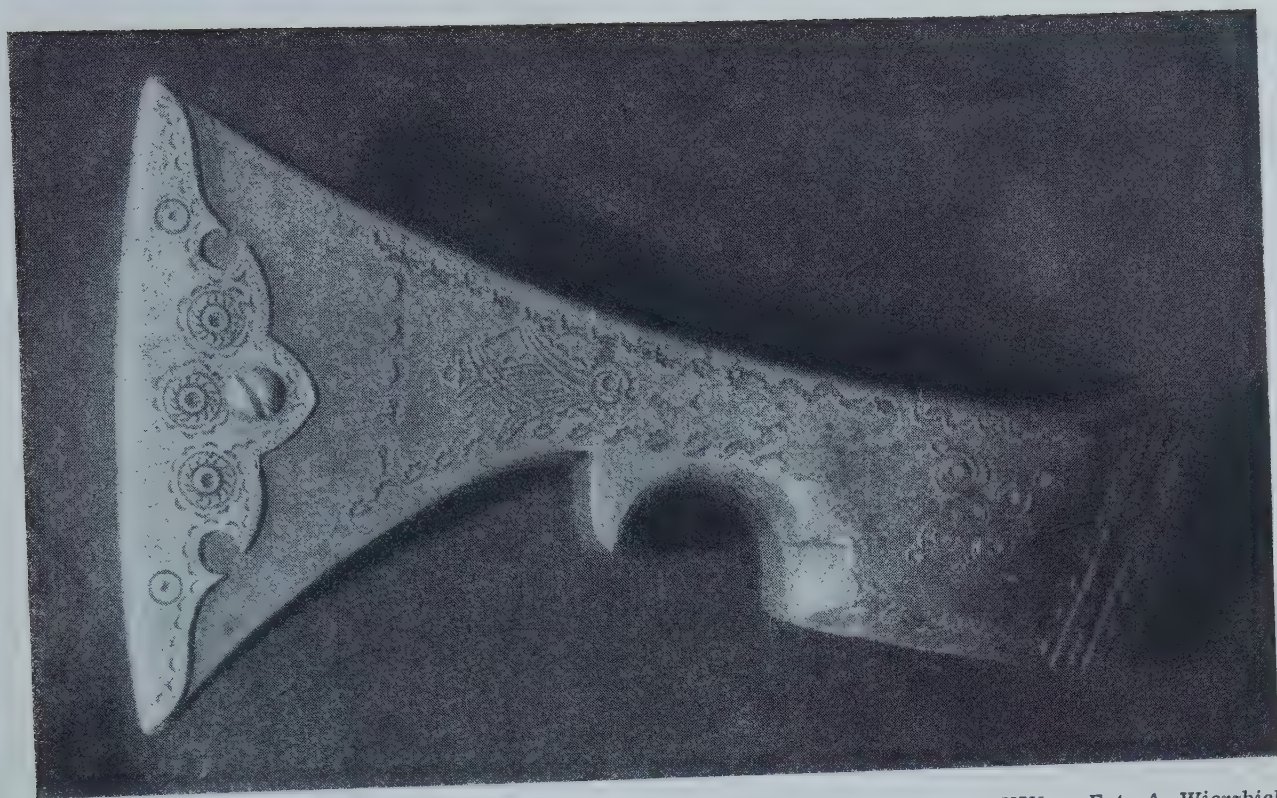
Jak tylko jaki zbieracz czy amator staroświecczyzny ludowej pragnął nabyć autentyczną staroświecką spinkę czy fajkę, już mu Prokop obiecywał, że „kajsi takom nańdzie".

Wracał tedy spokojnie od Ratułowa z zadatkiem w kieszeni (o ile go nie przepił po drodze „w karcymie") i brał się do poszukiwań żądanego przedmiotu. Ale że tak bez końca starych spinek nie stało na wsi, a po cmentarzach szukać nie chciało mu się ani nie wypadało, podrabiał żądaną „lankę" czy „kutą" nadając jej staroświecki znany sobie wygląd, ubabrał ją w sadzy i brusił o skałę, „co telo piknie do cudu starom spinkę wyzdajał, co by nik po wierchu nie poznał, ze niedawno co dopiero odlana cy wykuta".

A że jakoś z latami coraz to więcej mu się chciało popić do syta „kie zaseł w Zakopane", puścił on nie-



Ryc. 3. Srebrna fajka, którą wykonał dla siebie Andrzej Opacian Kubin. Fot. A. Wierzbicka.



Ryc. 4. Stalowa głowica ciupagi „dla panów" opatrzona miedzianą nakładką na ostrzu. XIX w. Fot. A. Wierzbicka.

mało „do światu" takich „babracek", z czasem z wrodzonego niedbalstwa a głupoty panów, coraz to niechlujniej i gorzej podrabianych.

Nie była to bowiem nowina dla ratułowskich chłopów „cosik" podrobić. Chwycili się nawet kiedyś za austriackich czasów podrabiać z cyny „szóstki" (10 halerzy).

A i potem za czasów sanacji różnie bywało. Nawet i granatowa policja po Ratułowie chodziła. Ale cóż mogła „najść"?!

„Masiny do śtancowania nie naśli", bo fajkarze i spinkarze bez niej się obywali. Wystarczały ręka i oko oraz sztanca!

On sam, Kubin, niejeden staroświecki kaganek podrobił do „muzeumów": „Kie się kuniecnie o stare napierali, to kie się wzion i takom starom śtukę po staroświecku wykuł, obrusył przy watrze, opalił, opucył i do muzeumu zaniósł — to wnetki ją powiesili na kołku i najmądrzejsi panowie gęby rozdziawiali, kiele to stare a pikneć"

„Cego by chłop dla chleba nie zrobił... — filozoficznie stwierdza Kubin. — Kie stryka Andrzeja Tonsagę z wójtostwa zrzucili, chycił się i on fajki robić. By z głodu nie skapieć!"

To syn jego, Józef Żołnierczyk Tonsaga, dziś uchodzi na Podhalu za najsłynniejszego fajkarza. Ale choć to zięć Kubina, ten stwierdza, że Żołnierczyk pojęcia nie ma, jak to naprawdę fajka wyglądać powinna i jakie to się fajki rozmaite za austriackich czasów robiło! Chciał mu Kubin pokazać, aby się przy nim nauczył, cóż, gdy starcza mu to, czego się od ojca nauczył i na co ma zbyt.

Do wojny 1914 roku huczał wieczorami Ratułów od uderzeń uwijających się po skończonej dziennej pracy w polu górali, którzy ślęczeli przy kagankach i lampach naftowych do późna w noc nad wykonywaniem fajek czy spinek. Każdy starał się parę groszy dorobić fajkarstwem.

Głównymi odbiorcami owych fajek byli Żydzi, którzy z workami łazili po wsi i zakupywali całą produkcję, ile tylko Ratułów mógł zrobić. Jednakże chodziło im o najtańsze okazy, o tandetę — jak ironicznie stwierdza Kubin. Rozmaite bowiem były gatunki fajek i różne ceny, zależnie od jakości materiału (grubość blachy) i rodzaju wykonania. Bywały już fajki za „szóstkę", za 30 i 50 halerzy. Najlepsi wytwórcy osobiście sprzedawali swój towar na czwartkowych targach w „mieście" (Nowym Targu). Sam Kubin, jak to dziś z dumą stwierdza, nigdy Żydom do worka fajek „nie suł". Miał dość nabywców. A takie sztuki potrafił wykonać, że mu za jedną i po 5 dolarów płacili rodacy z Ameryki.

Gdzie mogła iść taka ilość fajek, Kubin nie orientuje się. Pracowało piętnastu fajkarzy co najmniej, dzień w dzień wieczorami siedząc przy prymitywnym warsztacie.

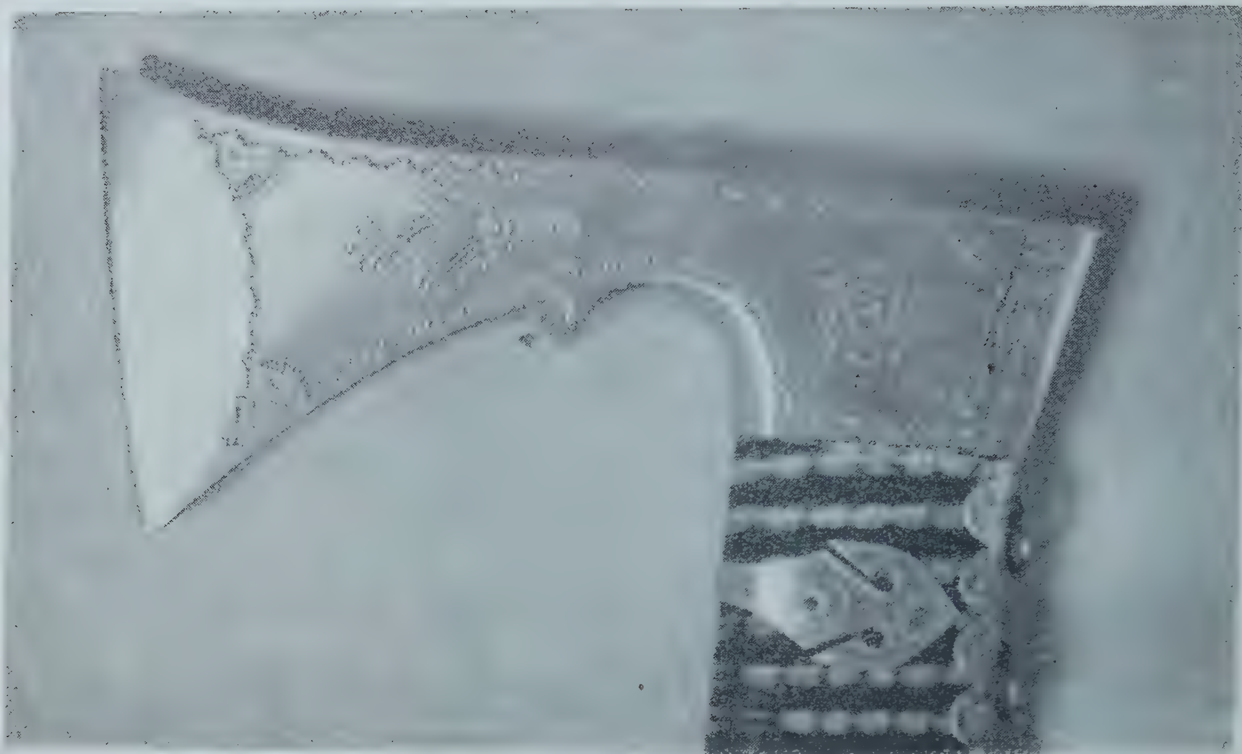
Głównym dostarczycielem materiału dla ratułowskich wytwórców był Żyd Singer w Nowym Targu. On to hurtowo sprowadzał z Wiednia alpagową blachę i różnej grubości drut alpagowy, z którego z łatwością specjaliści wykonywali pojedyncze lub podwójne łańcuszki do spinek czy kapeluszy. Od Singera detalicznie kupowali ratułowianie potrzebny im surowiec.

Tej na wielką skalę zakrojonej, jak na wiejskie stosunki na Podhalu, wytwórczości ludowej kres położyła wojna 1914 roku.

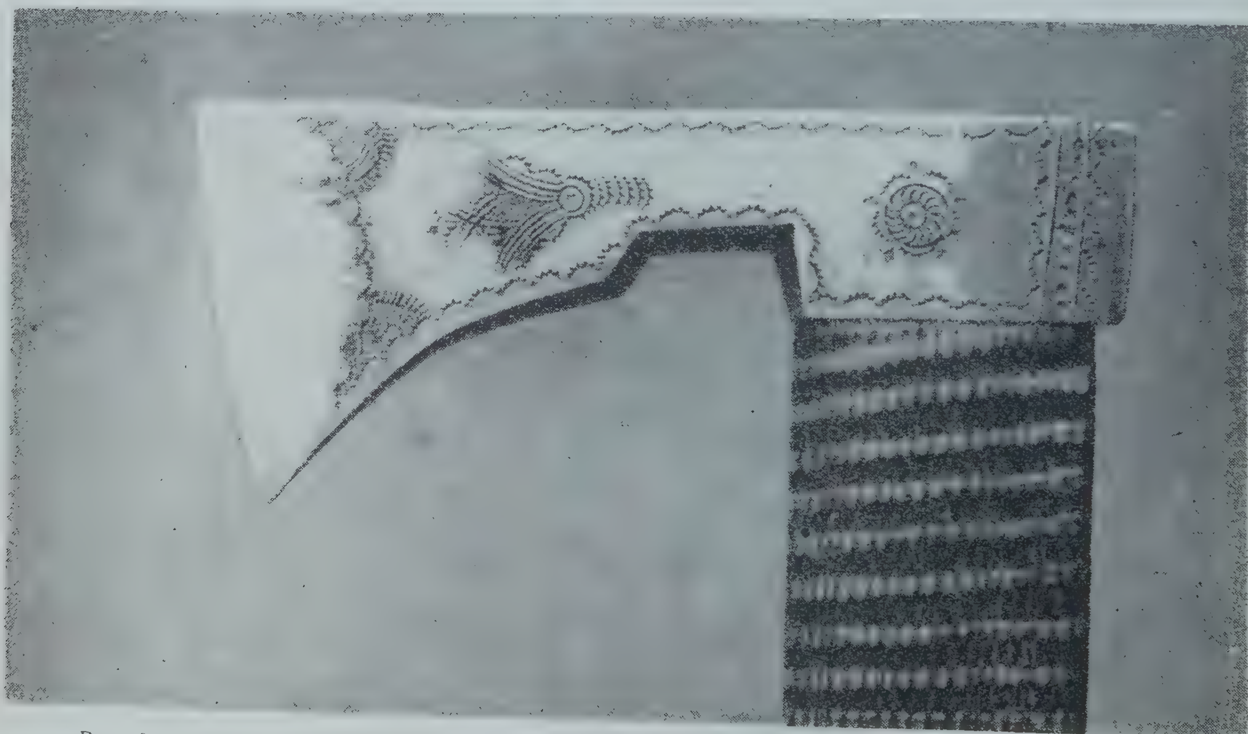
Zniknęli liczni wytwórcy fajek i spinek. Wielu padło na wojnie. Inni wyemigrowali do Ameryki. Starsi pomarli, a młodsi nie kwapili się do roboty. Zabrakło tradycyjnego materiału. Z odciętego granicą Wiednia przestano sprowadzać alpagową blachę i druty. Singer przewoził teraz z Bielska blachę miedzianą i od tej pory zaczęły się pojawiać miedziane spinki i fajki rugujące stary „bakfon".

Guziki do koszul i papierosy w zębach zrobiły swoje. Zapotrzebowanie na fajki malało. Spinki stały się jedynie niedzielną ozdobą przy koszuli.

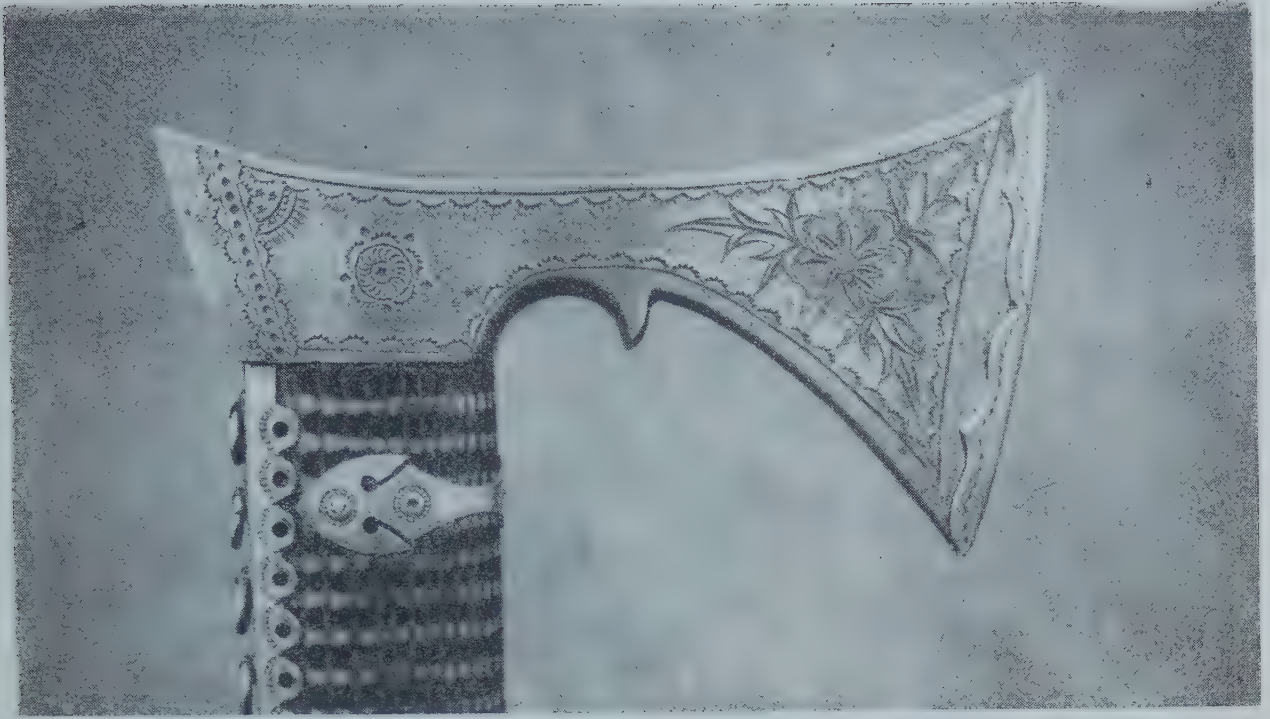
Dziś zaledwie dwóch czy trzech chłopów znaleźć by można w Ratułowie, którzy potrafiliby jeszcze wykonać różne fajki, jakie za austriackich czasów nagminnie produkowano. Brak i blachy miedzianej,



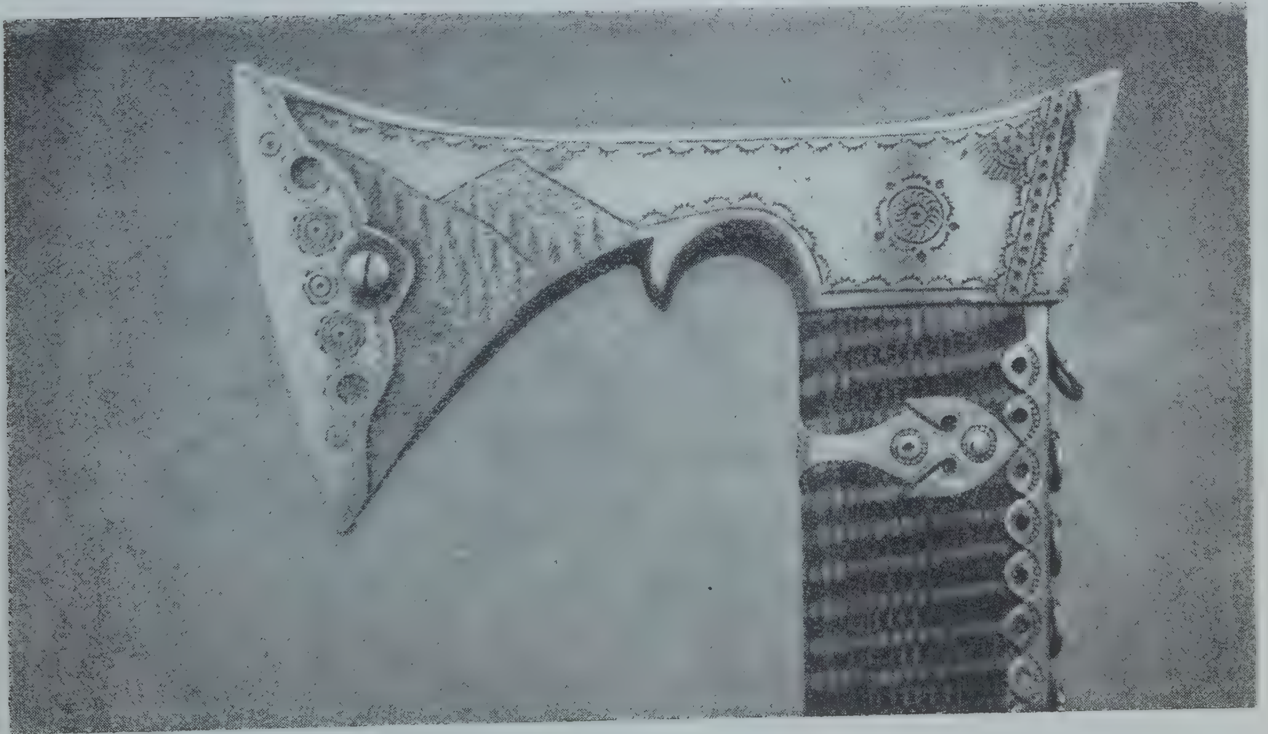
Ryc. 5. Głowica ciupagi z mosiądzu, wykonana przez Andrzeja Opaciana Kubina. Fot. A. Wierzbicka.



Ryc. 6. Stalowa głowica ciupagi wykonana przez Andrzeja Opaciana Kubina. Fot. Jan Świderski.



Ryc. 7a i 7b. Stalowa głowica ciupagi z nakładką na ostrzu mosiężną. Wyk. Andrzej Opacian Kubin. Fot. Jan Świderski



nie mówiąc o alpadze. Ze starej amunicji, przywożonej przeważnie ze Śląska, wydobywa się potrzebny surowiec i przekuwa na miedzianą blachę. Przeważnie jednak rozkuwa się na blachę własnoręcznie stare, srebrne monety lub z nich kręci potrzebny drut. Stąd niezmiernie wzrasta cena samej robocizny.

„Kie by płacili, to my by i ze złota robili spinki” — śmieje się Kubin. Stara wytwórczość ratułowska podupada. W okresie międzywojennym zaczęli się ratułowianie podreperowywać finansowo haftem tandetnych pantofli „zakopiańskich” z jedwabną szarotką czy ostem, zamawianych masowo przez producentów pamiątek zakopiańskich.

Dopiero ostatnimi czasy, w związku z rozwojem zespołów tańca i pieśni na podhalańskiej wsi, wzrosło zapotrzebowanie na tradycyjne spinki, pasy czy ciupagi. Każdy młodzik stara się uokompletować strój tradycyjnymi ozdobami z metalu. Konkursy sztuki ludowej kierują uwagę na stare umiejętności i wzory.

Sam Kubin przyznaje, że początkowo i on nie miał ochoty uczestniczyć w konkursach sztuki ludowej. Dlatego to na Konkurs Podhalańskiego Pamiątkarstwa w 1953 roku nie nadesłał w terminie swoich wyrobów i dopiero pojawił się z nimi przed samą wystawą, wskutek czego, mimo wysokiego poziomu ich jakości technicznej i artystycznej, otrzymał tylko drugą nagrodę, i to w drodze wyjątku, a nie pierwszą, jaka by mu słusznie przypadła, gdyby przysłał swe wyroby w terminie.

Stare wzory srebrnych fajek wykonał dopiero na Ogólnopolską Wystawę Sztuki Ludowej w związku z Dziesięcioleciem Polski Ludowej.

Najgorzej działo się z tradycyjną wytwórczością ludową za czasów okupacji niemieckiej.

Wywózka ludzi przez arbeitsamty, akcja „góralenvolku”, zupełny brak surowca — zniechęcały do jakiejkolwiek pracy, a o spinkach i fajkach nikt w ogóle nie myślał, całą energię wytężając na walkę z głodem i okupantem.

Andrzej Kubin wziął się wtedy do wyrobu ciupag oraz, co było popłatniejsze, do wyrobu własnego pomysłu „mincerzy” (rodzaju wagi rzymskiej).

Prostej konstrukcji te „mincerze”, odważające z dokładnością do gramów, chętnie nabywane są przez podhalańskich baców. Łatwo je bowiem, i to bez lęku o uszkodzenie, wywieźć na wozie, czy też przytroczone do konia, na górskie hale, gdzie są nieodzowną częścią pasterskiej gospodarki przy odważaniu serów i bryndzy.

„Mincerze” te zapewniły Kubinowi sławę na tatrzańskich halach. Gdziekolwiek latem spacerem zajdzie, wita go naród pasterski, ładując na pożegnanie serki i „bunc” do torby.

Specjalnie zasłynął też na Podhalu typ ozdobnej, ciężkiej ciupagi, opracowany przez Kubina i obecnie już rozpowszechniony na całym Podhalu, od Ratułowa po Morskie Oko.

Nie masz szanującego się bacy, który by z okazji redyku nie paradował z podobną ciupagą — ciupagą Kubina.

Toporzysko ciupagi z twardego drzewa opala Kubin w jasnociemne pręgi, politurując całość, po czym okuwa stylisko na tradycyjnie spłaszczonej zewnętrznej stronie „zbyrcącymi” kółeczkami (rzadziej ćwiekami). Ozdobnie wykonanymi miedzianymi łapkami, obejmującymi z trzech stron drzewce, osiąga efekt bogactwa i siły toporzyska.

Sama metalowa „rąbanica” opracowana bywa dwojako: albo zwyczajnie odlana z jednolitej masy metalowej (ze stali lub mosiądzu) — ozdobiona jest tradycyjnie sztancowanymi wzorami gwiazdek, półksiężyców i gałązek roślinnych; albo odlana ze stali — zostaje dodatkowo zaopatrzona w miedzianą ozdobną pochwę, przykutą także ozdobnymi ćwiekami do żelaza. Tak bogato wyglądająca ciupaga służy jedynie do parady, a nie nadaje się w zasadzie do rąbania, jak stara góralska „rąbanica”, pierwowzór obecnych ciupag.

Sam Kubin dla siebie odlał srebrne toporzysko, ozdabiając je spotykanym ongi naturalistycznym rytowaniem, przedstawiającym Giewont, regle i... szarotkę — wymysł daleko późniejszy, jak wiemy!

Pomysł zaopatrzenia „rąbanicy” w miedzianą pochwę, chroniącą dłoń przed skaleczeniem o ostrze z żelaza czy stali, znany był już zasadniczo i dawniej, jak widać to z posiadanych przez Muzeum Tatrzańskie okazów.

Wydaje się, że powstał on pod wpływem wymagań „panów” w XIX jeszcze wieku, pierwszych entuzjastów Góralszczyzny i sztuki ludowej Podhala, którzy wprowadzili modę zakupywania sobie ciupag do chodzenia na wycieczki w Tatry. Lecz że nie przyzwyczajonym do obchodzenia się z „rąbanicą” góralską kaleczyło widać dłoń ostrze stalowe toporzyska, pomysłowi wytwórcy ludowi Podhala zaczęli okuwać ostrze w miedzianą pochewkę, przymocowaną ćwiekami do stali, wykorzystując naturalnie z wrodzonym sobie poczuciem artystycznym owe okucia celem wywołania zdobniczego efektu. Przyznać trzeba, że im to w pełni udało! Andrzej Kubin jest zdania natomiast, że ciupaga z oprawką na ostrzu to typ ciupagi „zbójnickiej”. Typ drugi nazywa on „sabałówką”.

Już za czasów Sabały słynął jego brat, Józek, z wyrobu ciupag dla „panów”. Również znanym w tych czasach jako wytwórca podobnych ciupag był niejaki Stanik. Podana przez nas na fotografii ciupaga datuje się z tych czasów, choć nie wiadomo dokładnie, kto był jej autorem.

Metodę opalania drzewa w pasy spotykamy w bardzo prymitywnej formie na starych laskach pasterskich Podhala. Lecz dopiero Kubin z prymitywnych tych pierwiastków zdobniczych opracował ów typ bogatej, technicznie doskonałej pod każdym względem ciupagi ozdobnej, że ją tak nazwiemy. Toteż po ciupagę do Kubina chodzą wszyscy, choć cena jej jest niemała, równa się cenie owcy i waha się — zależnie od opracowania i modelu — od 250 do 400 zł.

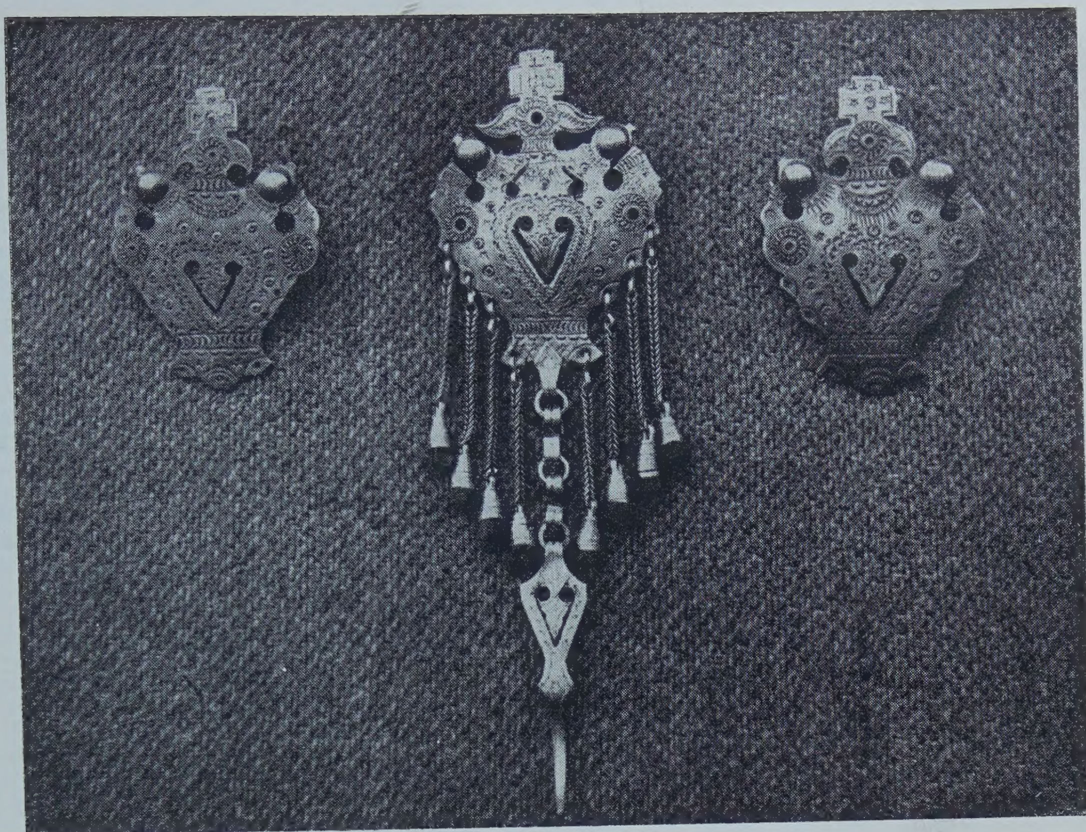
Również srebrne fajki Kubina pokazanego przez nas typu ceni sam wytwórca od 200 do 300 zł. Dla porównania dodamy, że zwykła fajka np. u Józefa Żołnierczyka kosztuje 40 zł, ozdobniejszą z kogucikiem do 80 zł. O cenie decyduje tu nie tyle sam metal, ile wykonanie precyzyjne, bogate — wypieszczone. Kubin tandety robić nie chce, zbyt dumny ze swej umiejętności i zbyt zamiłowany w swej sztuce odziedziczonej po dziadach. Zna on wszystkie tajniki swego kunsztu, wszystkie sposoby i metody, które sprawiają, że patrząc na jego wyroby ma się czasem wrażenie, iż robił je jubiler czy jaki majster francuskich brązów, którego lekkość dotknięcia zniewala metal do wyrażenia wszystkiego, co mistrz zechce.

Niesłychanie prosty jest przy tym warsztat pracy Kubina. Izdebka „na oborze”, koło mieszkalnego domu całej rodziny, opatrzona jednym oknem i wejściowymi drzwiami. Ława pod oknem, oczerniona od dymu półka — niewielka, na niej leżą pilniki, dłutka, sztance i blachy. Stół — warsztat, na którym ludowy majster wykonuje swój zawód. Narzędzia to kilka rodzajów pilników, dłutek, młotków, nóż, metalowe kowadło i niezawodny wzrok oraz pewna siebie ręka górala. Pilniki — kupowane, gdy można było je dostać, ale i wykonywane samemu, gdy zajdzie tego potrzeba. Nóż wykonany z hartowanej stali, wyklepany własnoręcznie, po czym nim ryzuje się nie zahartowaną sztabkę metalu w karby pilnika i hartuje metal.

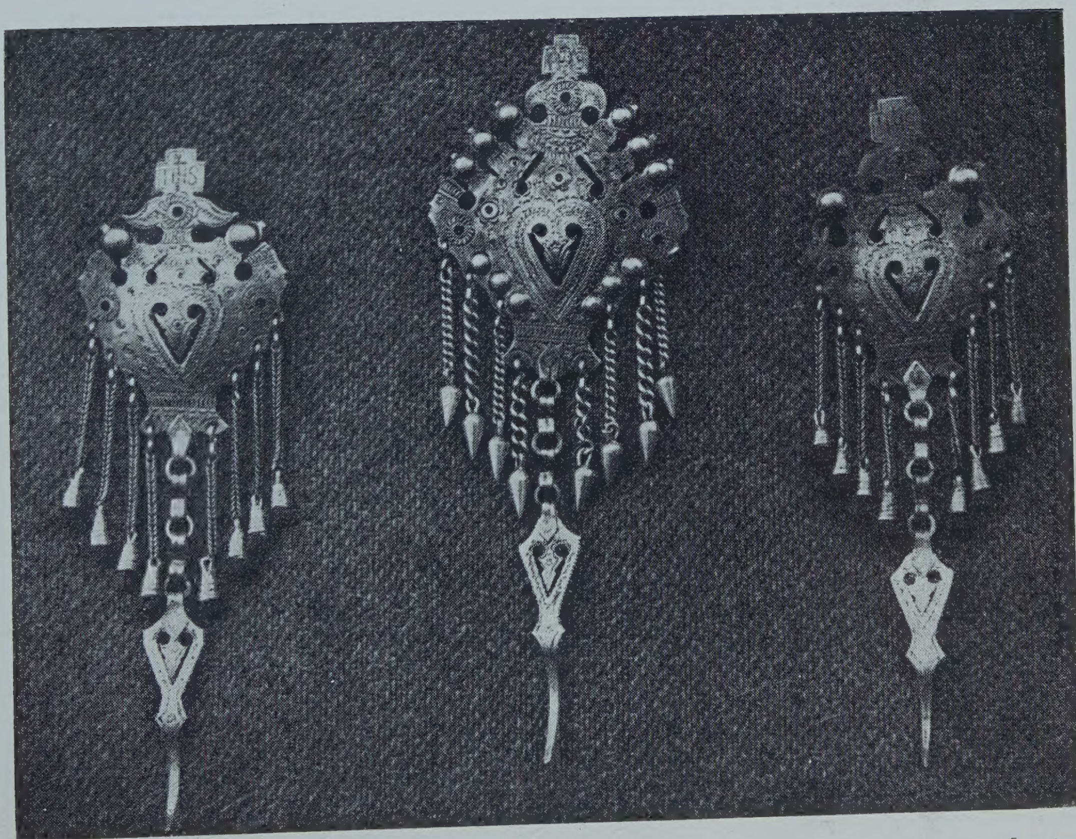
Pierwotnie ponoć radzili sobie, jak mogli, nożem i siekierą, jak twierdzi Kubin. Ale to dotyczy zamierzchłej przeszłości. Stąd to naiwne, niezdarne trochę prymitywy, jakie widzimy w dziedzinie spinek i fajek w naszych muzeach etnograficznych. Robota Kubina zdradza wiekowe udoskonalenia kunsztu.

O spinkach lanych twierdzi Kubin, że robiono je raczej na Słowacji i że kto by się dziś bawił w taką długą robotę, jeśli prędzej przychodzi blachę wyklepać i wysztancować a obrobić, choćby nadając zakończeniom spinek formę głowy zbójnika, jak to czyni Kubin, miast łby kogucie sadzić.

Aczkolwiek jednak sama nauka technicznej obróbki metalu zgodnie z tradycją ludową Podhala nie należy do zbyt skomplikowanych, Kubin uparcie twierdzi, że potrzeba około 10 lat pracy, aby w pełni opa-



Ryc. 8. Spinki góralskie. Boczne mosiężne, środkowa srebrna. Wyk. Andrzej Opacian Kubin. Fot. Jan Świderski.



Ryc. 9. Srebrne spinki góralskie wykonane przez Andrzeja Opaciana Kubina. Fot. Jan Świderski

nować wszystkie tajemnice kunsztu i tak wyrobić sobie rękę i oko, aby dorównać robotom najlepszych mistrzów ludowych ubiegłych lat.

Zapytywany przez nas, czy pozostawi synowi tajemnicę swego kunsztu, wzrusza ramionami. Jak trzeba, starszy syn mu pomaga, i owszem, cóż, kiedy „nie widzi tako, jako ja widzę"! Nie dostrzega subtelnych różnic uderzenia dłuta, nie ma wyczucia form i ich zestawu. To trzeba czuć okiem, jak zestawić kółka, serca (parzenice) i klucze w spince. Dobór proporcji wycięć do konturu całości — o tym musi każdorazowo decydować sam wytwórca, aby stworzyć własny typ spinki czy fajki, własny, chociaż oparty na tradycyjnych motywach zdobniczych. Samo ślepe kopiowanie daleko nie doprowadzi. Trzeba każdą sztukę czuć. Starszego jego syna cieszy motoryzacja, musiał mu motor kupić.

Przedwcześnie zmarły młodszy syn — o, ten byłby wielkim majstrem. Jako dziecko uparcie podpatrywał ojca i kiedyś podczas jego nieobecności dorwawszy się sam do warsztatu, wykonał taką spinkę, że Kubinowi trudno było odróżnić robotę syna od swojej. Z niego byłby majster, cóż z tego, kiedy mu się zmarło...

Sam Kubin uczył się przez podpatrywanie najlepszych majstrów i ścisłe naśladownictwo najpiękniejszych prac, aż zdobył pełnię swobody twórczej i mógł kombinować samodzielnie, jak zechciał! Gnany ambicją, pełen uporu i cierpliwości, przewyższał swych majstrów. Gdy nawet teraz jeszcze życie stawia przed nim nowe zadania, rad próbuje swych sił. On to wymyślił przy swoich spinkach ciężko kowane łańcuszki, zakończone trójkątnym wisiorkiem z metalu, bo go mierziły tradycyjne wisiorki z czerwonej wełny, gdyż zbyt prędko się targają i brudzą. Dla „frajerki" wykonał broszkę opartą na robociźnie staroświeckich guzów do pasów bacowskich. Ciupagę też sam wymyślił i „mincerz". Cieszy go twórczość, każde nowe trudne zadanie, nad którym trzeba się nogłowić, by je rozwiązać zgodnie z tradycją i nową potrzebą.

Errata

W nr 4/1955 r. na str. 195 przestawiono klisze (ryc. 3 i ryc. 4). Podpisy i numeracja rycin pozostają bez zmian.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 2. Warszawa, Podchorążych 39 Zam. 1887. Pap. ilustrac. kl. III 100 g A1 + karton biały kl. III 160 g B1. Nakład 3000 egz. B-7-22948

Cena zł 12.–



Druk ukończono w marcu 1956 r.